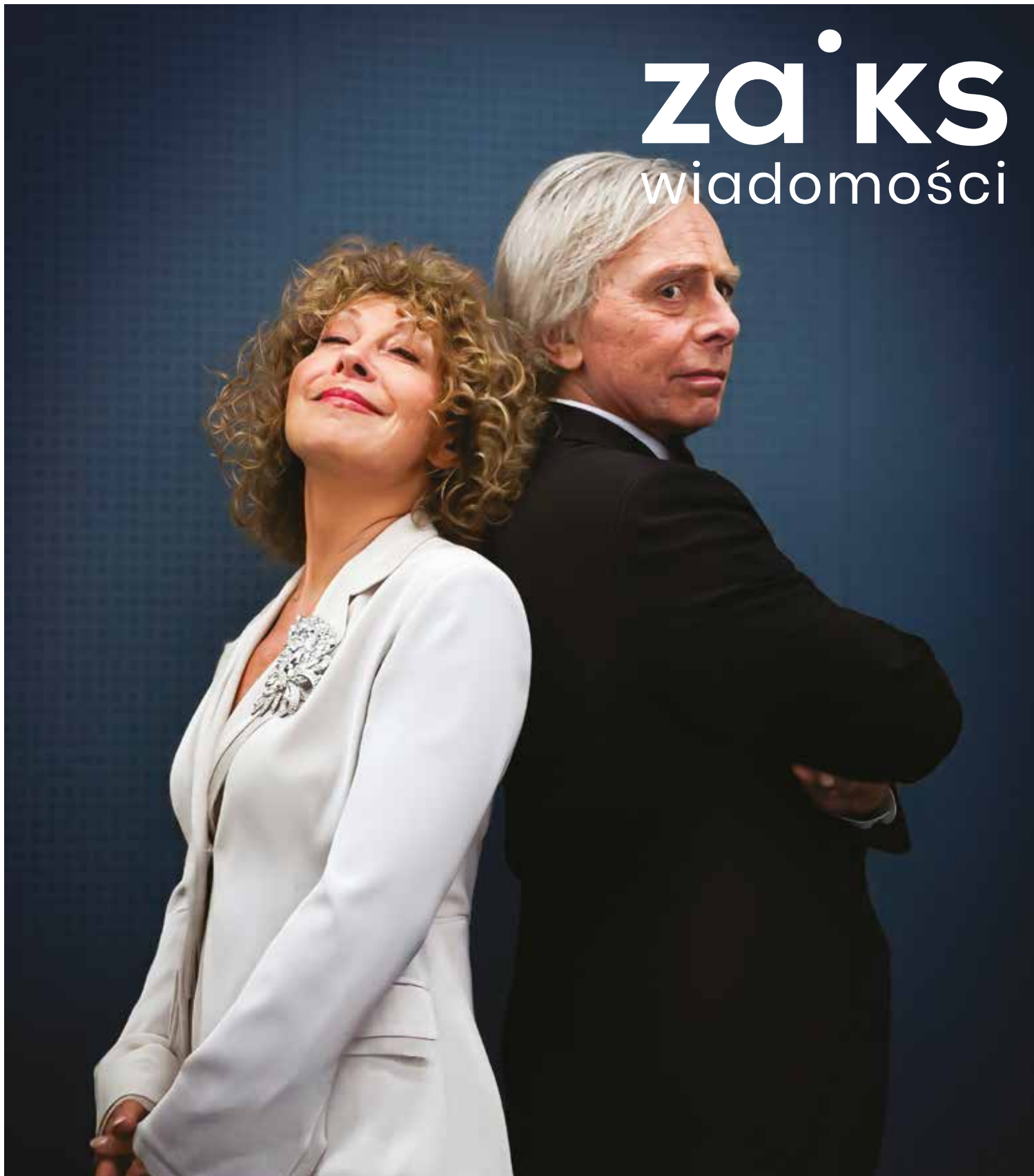


zaiKS

wiadomości



ALICJA MAJEWSKA & WŁODZIMIERZ KORCZ

Ciągle chcemy narzekać
na brak czasu

STRONA 32



Nagrody ZAIKS-u.
Wyróżniamy ludzi kultury

STRONA 10



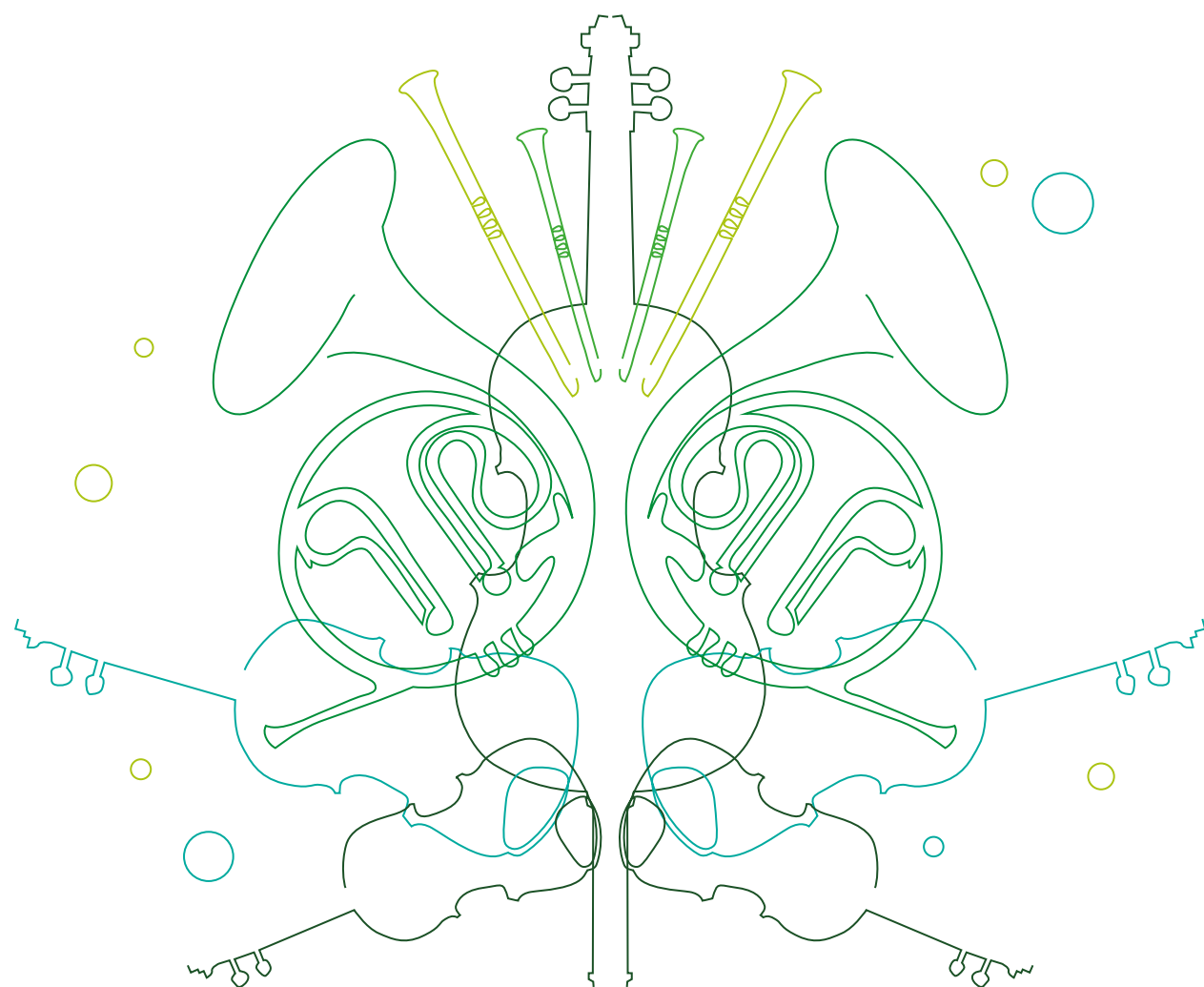
Rafał Księżyk
o historii polskiego postpunka

STRONA 40



Niepojęty producent.
Rozmowa z NOON-em

STRONA 60



IV MIĘDZYNARODOWY THE 4TH MIECZYŚLAW KARŁOWICZ KONKURS KOMPOZYTORSKI INTERNATIONAL COMPOSERS' IM. MIECZYŚLAWA KARŁOWICZA COMPETITION

**Stwórz kompozycję
na orkiestrę symfoniczną**

Na zgłoszenia czekamy do 31.08.2026
Pula nagród 40 tysięcy euro

Więcej informacji na stronie
www.karlowiczcompetition.pl

organizatorzy:
za'ks
sprzyjamy wyobraźni



patron medialny:
polmic.pl

Szanowni Państwo,

nadszedł kolejny czerwiec. Przed nami czas zatwierdzania sprawozdań za poprzedni rok działalności Stowarzyszenia przez Zebranie Delegatów. To zawsze bardzo ważny moment, by przekazać Delegatkom i Delegatom wyczerpujące informacje o aktualnej działalności ZAiKS-u. W tym roku to szczególnie ważny moment, bo rozpoczyna się nowa kadencja władz naszej organizacji.

Pragnę skierować ogromne podziękowania za wspólną i bardzo intensywną pracę w czasie tej kadencji: dla najbliższych współpracowników z grona Prezydium Zarządu – wiceprezesów Michała Komara i Ferida Lakh-dara, skarbnika Wojciecha Byrskiego, sekretarz Olgi Krysiak oraz koordynatora ds. wydawców muzycznych Damiana Słoniny. Dziękuję całemu Zarządowi Stowarzyszenia za wsparcie przy podejmowaniu rozmaitych decyzji o znaczącej wadze dla ZAiKS-u. Dziękuję Radzie z przewodniczącym Januszem Foglerem na czele, za budowanie kierunkowego wsparcia dla polityki rozwoju naszej organizacji. Dziękuję też Komisji Rewizyjnej kierowanej przez Ignacego Zalewskiego, za solidne i rzetelne kontrolowanie działań Zarządu Stowarzyszenia. Pragnę wreszcie wyrazić moje wielkie podziękowania dla całej dyrekcji i wieloosobowego kierownictwa Biura ZAiKS-u, ze szczególnymi słowami uznania dla pracy dyrektora generalnego Karola Kościńskiego oraz jego zastępcy dyrektora ds. rozwoju Pawła Michalika. Dziękuję emerytowanemu dyrektorowi generalnemu Krzysztofowi Lewandowskiemu za współpracę w pierwszych latach kończącej się kadencji.

Dziękuję też wszystkim pozostałym osobom z grona twórców i Biura, bez których osiągnięcie tak spektakularnych wyników finansowych i tak



dynamicznego rozwoju ZAiKS-u nie byłoby możliwe. Rekordowe wpływy i rekordowe wypłaty wynagrodzeń autorskich, przy jednoczesnej obniżce kosztów zbiorowego zarządzania, czy stabilny wzrost w obszarze rynku cyfrowego połączony z rozwojem technologicznym – to wszystko nie zadziałoby się bez intensywnej, dobrze zaplanowanej i skoordynowanej pracy setek osób.

Za to wszystko jeszcze raz dziękuję!

Coś się kończy, coś zaczyna. Życzę nam wszystkim – jako potężnej spo-

łeczności Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, aby wybory do władz naszej organizacji, których niebawem dokonować będą Delegatki i Delegaci, zostały dokonane odpowiedzialnie. Jestem przekonany, że to gremium będzie kierowało się wyłącznie przesłankami merytorycznymi, mając na uwadze fakty, dane liczbowe i przede wszystkim dobro Stowarzyszenia. Niech słowa przypisywane Antoniemu Marianowiczowi, że „zbiorowy zarząd wymaga zbiorowej mądrości”, pozostają w mocy!

Miłosz Bembinow

SUKCES BRONI SIĘ SAM

To nie jest klasyczny wywiad z prezesem Miłozem Bembinowem, choć może tak wyglądać. To zestaw różnych pytań, które inne media zadają rzadko lub nie zadają ich wcale, a na które redakcja „Wiadomości” zawsze chciała poznać odpowiedzi

Jak przez lata twojego funkcjonowania w ZAiKS-ie – od momentu, kiedy byłeś członkiem Stowarzyszenia do chwili, gdy zostałeś jego prezesem – zmieniło się twoje postrzeganie ZAiKS-u?

Jestem członkiem ZAiKS-u od prawie 25 lat, więc to postrzeganie zmieniało się w naturalny sposób. Moja wiedza o tej organizacji sukcesywnie się poszerzała wraz ze zdobywaniem doświadczenia w pełnieniu różnych funkcji – od zarządu sekcji, po zarząd Stowarzyszenia, ale też przez udział w różnych grupach roboczych. Kiedy zostałem wiceprezesem, z czasem powstał pomysł, żebym kandydował na przewodniczącego zarządu. Z pewnością 25 lat temu patrzyłem na ZAiKS inaczej niż teraz, to rozumiałe.

Jakie jest, twoim zdaniem, najważniejsze wydarzenie minionej kadencji, związane ze Stowarzyszeniem?

Jednego nie ma. Takich kamieni milowych jest kilka. Na pewno kluczowa jest zmiana dotychczasowej postawy ZAiKS-u wobec twórców i kontrahentów na zdecydowanie proaktywną. Ponadto w ostatnich czterech latach przeszliśmy ogromną transformację cyfrową, wprowadziliśmy szereg udogodnień w serwisie zaiks.online, który jest naszym kluczowym narzędziem do obsługi twórców i użytkowników, ale też rozpoczęliśmy szereg inicjatyw edukacyjnych, rozwojowych i biznesowych.

Jeśli chodzi o cały ekosystem kultury, to ZAiKS od pierwszych miesięcy naszej kadencji bardzo zmienił swoje podejście wobec rynku zewnętrznego. Stawiamy na partnerstwo, dialog i edukację. Również edukację płatników. Naszym podstawowym obowiązkiem jako Stowarzyszenia jest rozliczanie wynagrodzeń autorskich naszych twórców. I żeby ten obowiązek uczynić miłym, zupełnie zmieniliśmy naszą filozofię. Przystawiliśmy myślenie, czego efektem jest uruchomiona już w drugim roku naszej kadencji kampania „Muzyka Napędza Biznes”, gdzie bardzo szeroko, na wielu polach edukujemy płatników, że warto inwestować w licencje muzyczne, bo to nie tylko gwarantuje twórcom wynagrodzenie, ale też zapewnia przedsiębiorcom dostęp do legalnej, profesjonalnej bazy utworów, a także, co nie jest do przecenienia, jest realną inwestycją w rozwój firmy i potężnym narzędziem marketingowym.

Drugi obszar zmian, według mnie fundamentalnie istotny, to działanie organizacji wewnątrz, czyli

funkcjonowanie zarówno struktur statutowych, jak i Biura ZAiKS-u. Zmieniliśmy sposób, w jaki pracuje zarząd Stowarzyszenia, na bardziej dynamiczny, instytucjonalny. W ciągu czterech lat podjęliśmy prawie tysiąc uchwał i nie chodzi tu nawet o liczbę, ale o samą skalę działań, o to, ile odbyło się spotkań, zebrań, głosowań, również w systemie online, czego wcześniej nie było. No i wreszcie, co się z tym łączy, wspomniana praca Biura. Całkowicie przestawiliśmy jego prace na nowe tryby.

Jak tylko zaczęła się ta kadencja, mieliśmy świeżo ukończony raport dotyczący wizerunku ZAiKS-u – jego postrzegania zarówno wśród twórców, pracowników, jak też rynku zewnętrznego. Ten raport nie pokazywał stanu ani nadmiernie złego, ani dobrego, miał natomiast wiele jakościowych uwag, które pozwoliły nam, trochę jak w luście, się w nich przejrzeć. W związku z tym uruchomiliśmy wewnętrzny audyt Biura, na podstawie którego zarząd mógł podjąć szybko, ale z dużą rozważą i rozmysłem, decyzję o restrukturyzacji, co poskutkowało zmianami na stanowiskach dyrektorskich, kierowniczych i tych niższego szczebla. Ok. 200 etatów uległo rotacji, pewne stanowiska, które były dość anachroniczne, zostały zlikwidowane, za to powstały inne, które odpowiadały nowoczesnym wyzwaniom rynku. Wszystko to, łącznie z szeregiem szkoleń oraz rozmaitych nowych wdrożeń, zmieniło dynamikę pracy Biura i też bezpośrednio przełożyło się na efekty tej pracy, czyli po prostu na rekordowe wzrosty w zakresie rozliczeń. Przypomnę, że rok 2025 zamknęliśmy rekordową kwotą ponad 677 mln zł rozliczonych wynagrodzeń autorskich, co jest wzrostem o ponad 200 mln w ciągu ostatnich trzech lat.

Trzeci filar, o którym nie sposób nie wspomnieć, to cały obszar, nazwijmy to tradycyjno-stowarzyszeniowy, który dotyczy chociażby domów pracy twórczej. Zależy nam, żeby twórcy mogli komfortowo i bezpiecznie korzystać z tych ośrodków, stąd też zmiana w naszym podejściu od strony zarządczej. Wspomniany już audyt pokazał, że niezbędne jest przeprowadzenie wielu remontów, że potrzebna jest zmiana infrastruktury, poprawa bezpieczeństwa. I choć wiele rzeczy zostało już zrobionych, jak choćby remont znacznej części naszego ośrodka w Uście, to te zmiany cały czas trwają.

W połowie 2023 roku podjęliśmy też nietrywialną, ale nieuchronną decyzję o zamknięciu ośrodka w Konstancinie z uwagi na wyeksploatowanie tamtejszych budynków.

Szybko jednak została opracowana koncepcja przebudowy, rozbudowy i budowy nowych obiektów, powstał plan funkcjonalno-użytkowy, z uwzględnieniem szeregu elementów edukacyjnych, wystawienniczych i artystycznych.

W 2025 roku został przeprowadzany dialog, czyli konkurs architektoniczny na najlepszą koncepcję tego miejsca. Udało nam się podpisać umowę z firmą, która opracowuje właśnie dokładny projekt. Plan przewiduje m.in. salę widowiskowo-konferencyjną, część hotelową, edukacyjną i muzealną. Wydaje mi się, że jest to bardzo ważny krok, nie tylko dla Stowarzyszenia, ale w ogóle dla polskiej kultury, bo ośrodek w Konstancinie ma służyć twórcom przez kolejne kilkadziesiąt lat.

Postawa ZAiKS-u w kilku głośnych sporach prawnych, między innymi z TVP, CDA i Radiem 357 była bardzo ważnym sygnałem dla twórców, że nasze stowarzyszenie dba o ich interesy. Czy autorytet ZAiKS-u zyskał dzięki wspomnianym sprawom?

Bardzo chciałbym, żeby tak było. Ale wymienione sprawy to tylko przykład. ZAiKS prowadzi rocznie blisko 2000 postępowań – od tych dotyczących bardzo drobnych zaległości, po takie, jak te z Telewizją Polską. To są bardzo różne przypadki, ale w każdym chodzi o to samo – niezależnie od skali i wartości rozliczeń, musimy być absolutnie konsekwentni. Oczywiście Telewizja Polska w zakresie nadań jest na pewno kluczowym podmiotem, ale chcieliśmy i chcemy dawać sygnał na zewnątrz, że działając w imieniu naszych twórców, jesteśmy niestrudzeni w dochodzeniu ich wynagrodzeń autorskich.

ZAiKS jest silną organizacją, ale silną siłą swoich twórców, czyli katalogiem ok. 125 mln utworów, który reprezentujemy. I to jest tak naprawdę nasza legitymacja, żeby skutecznie negocjować. Jeśli jednak proces negocjacyjny się wyczerpuje, nie mamy wyjścia i idziemy do sądu.

Media społecznościowe i serwisy streamingowe zmieniły sposób konsumpcji treści, wymuszając na twórcach – przynajmniej częściowo – przystosowanie się do nowych warunków. Czy twoim zdaniem oznacza to nowe podejście do swojej twórczości, czy może jest to tylko jedna ze zmiennych, którą trzeba brać pod uwagę przy planowaniu kariery?

To bardzo szeroki temat, choć bez wątplenia wraz z rozwojem technologii sposób czerpania z dóbr kultury się zmienił. Traktuję to jako naturalną kolej rzeczy – efekt rozwoju cywilizacyjnego i społecznego. Modele i miejsca, z których korzystamy, sięgając po kulturę, ewoluują. Kiedyś był to winyl, taśma, kasetka, płyta CD, potem pendrive. Dziś nośnikiem numer jeden są serwisy streamingowe oferujące dźwięk i obraz najwyższej jakości. Jednocześnie cały czas dostępna jest ogromna oferta nadawcza, czy to w radiu, czy w telewizji. Nie słabnie, a wręcz rośnie rynek koncertowy. Nadal też funkcjonuje, choć w znacznie mniejszym stopniu, rynek płytowy. To, na ile ma to wpływ na pracę autorów, kompozytorów czy też artystów wykonawców, jest kwestią związaną ze zmianą rynku. Istnieją

zespoły i artyści, których twórczość obecna jest jednocześnie we wszystkich kanałach dystrybucji, czyli jak to mówimy w ZAiKS-ie, na wszystkich polach eksploatacji. Ale widać też wyraźnie, że pewne gatunki – jeśli mówimy, upraszczając, o muzyce tylko – obecne są wyłącznie w jednym czy dwóch źródłach, czyli np. na rynku koncertowym i w radiu, a już w telewizji niekoniecznie. Oczywiście serwisy streamingowe jedne gatunki preferują bardziej, inne mniej. Np. rodzaj muzyki, który mi jest szczególnie bliski, czyli muzyka klasyczna, to jest raczej tylko scena koncertowa i rynek płytowy, w streamingu nie jest ona powszechnie eksploatowana – pewnie z uwagi na charakter tej muzyki, charakter percepcji.

Natomiast muzyka popularna jest bardzo mocno obecna i w serwisach streamingowych, i na scenie koncertowej. Niektórzy artyści świadomie pozycjonują się mniej lub bardziej w tych obszarach. Testują, które obszary mogą im przynieść potencjalnie największą liczbę odbiorców czy też największą widownię, na której im zależy. Nie ma tu więc jednej i jednoznacznej odpowiedzi. To jest bardzo zindywidualizowane. Na pewno jednak zmieniło się to w stosunku do tego, jak kształtowały się kariery artystów, twórców 30 lat temu.

Czy wzrost znaczenia AI sprawi, że czeka nas renesans kreatywności, czy może wręcz przeciwnie?

To jest pytanie o to, gdzie jest granica w korzystaniu z możliwości sztucznej inteligencji. Czy my, twórcy, będziemy traktować AI jako narzędzie, które będzie pozostawać pod naszą kontrolą, czy jako jakiś byt, który będziemy stawiać niemalże na równi ze sobą.

Niektórzy ludzie piszą prompty, ale się tym bawią, traktując hobbystycznie, sprawdzają, co „ten cały algorytm” jest w stanie wytworzyć.

Inaczej sprawa wygląda, kiedy podmioty biznesowe promptują muzykę, którą następnie wykorzystują jako ilustracje dźwiękowe do jakichś materiałów audiowizualnych albo po prostu puszcza ją w lokalach. Wtedy rzeczywiście rzutuje to na profesjonalny ekosystem obrotu kulturą, gdzie w grę wchodzi prawo autorskie i rozliczanie wynagrodzeń.

Istnieją już poważne badania, które mówią, że pewien procent słuchaczy będzie migrować od serwisów streamingowych, gdzie jest w tej chwili bardzo dużo wytworów generatywnych sztucznej inteligencji, na rzecz występów na żywo, gdzie oddziałują innego rodzaju bodźce wpływające na naszą percepcję. Czyli koncerty, teatr, filharmonia, duże sceny – to jest coś, co według tych analiz będzie się cieszyć niestabnym popytem.

Które segmenty rynku kreatywnego będą się zmieniać najszybciej w kontekście sztucznej inteligencji?

Już się zmieniają. Wydaje mi się, że pierwszym dużym obszarem było dziennikarstwo, ale też np. grafika komputerowa, gdzie najwcześniej pojawiły się narzędzia wspomagane algorytmami samouczącymi się, czy właśnie takimi, które były już na granicy tak zwanej generatywnej

sztucznej inteligencji. Myślę, że tam rezonowało to najwcześniej. Dopiero później pojawiły się możliwości, czy też na tyle ewoluowały te cyfrowe sieci neuronowe, że można było mówić o jakichś wytworach muzycznych czy filmowych.

Wydaje mi się więc, że na ten moment trudno powiedzieć, które konkretnie obszary, jeśli chodzi oczywiście o sektor kreatywny, będą się najszybciej zmieniać w związku z rozwojem sztucznej inteligencji, natomiast ponad wszelką wątpliwość można powiedzieć, że będą się zmieniać wszystkie.

Jak przyciągnąć do ZAIKS-u (jeszcze więcej) młodych twórców?

To się dzieje od pierwszych miesięcy tej kadencji i jest to przede wszystkim edukacja w zakresie tego, w jaki sposób młodzi powinni dbać o swoje prawa. Pokazanie autorowi, kompozytorowi czy innemu twórcy dyscyplin, które reprezentujemy, że on sam na pewnym etapie nie będzie w stanie odpowiednio reprezentować swojego dorobku czy repertuaru i że potrzebuje do tego organizacji zbiorowego zarządzania. To jest pierwszy element, natomiast drugi to jest pokazanie temu młodemu autorowi, że ZAIKS jest organizacją twórców, stowarzyszeniem, w którym mogą oni aktywnie działać, zgłaszać swoje inicjatywy i w końcu działać we wspólnym interesie.

Przykładem tego są przeróżne formy szkoleń i programów, które prowadzimy i które skierowane są do młodych twórców.

Zaczęliśmy też konsekwentnie budować naszą rozpoznawalność w środowiskach, w którym wcześniej byliśmy zdecydowanie za mało obecni. Jesteśmy od niedawna na największych festiwalach hip-hopowych czy metalowych w Polsce, gdzie pokazujemy młodym ludziom, jak ważne są organizacje zbiorowego zarządzania, jak dbają o prawa autorskie oraz godne wynagrodzenia dla twórców.

Czy w kontekście zmian technologicznych, w perspektywie kilku lat, możliwa jest zmiana modelu rozliczeń autorskich?

Ta zmiana następuje, to jest naturalna ewolucja, która wynika wprost z konieczności dostosowania sposobu rozliczania wynagrodzeń autorskich z rynkiem, z całym ekosystemem, który nas otacza. Takim wielkim przełomem było wejście do masowego użycia serwisów streamingowych, ponieważ ten system rozliczeń, zarówno od strony modelu, jak i od strony technologicznej, jest zupełnie inny niż chociażby nadań radiowych czy telewizyjnych. To wymagało od nas bardzo aktywnego zainwestowania w nowe narzędzia informatyczne, żeby w ogóle mieć możliwość procedowania tego. Wiele ozz-ów z naszego regionu, z bloku postsocjalistycznego, z Litwy, Łotwy, Białorusi, z Ukrainy nie było w stanie zbudować takich rozwiązań i w zasadzie były zmuszone korzystać z tych dostępnych na rynku zachodnim, dając się w jakimś sensie skolonizować.

Nasz postawa, zainicjowana właściwie jeszcze podczas poprzedniej kadencji – czyli budowanie specjali-

stycznych systemów informatycznych – pozwoliła tego uniknąć, co na ten moment wydaje się rozwiązaniem optymalnym, szczególnie przy takich wzrostach rozliczeń z internetu.

Myślę, że w dzisiejszych czasach stałym wyzwaniem dla nas jest fakt, że żyjemy w permanentnej zmianie. Powołany parę lat temu ZAIKS Lab powstał właśnie po to, by na bieżąco śledzić rozwój technologii, byśmy mogli dostosować się do najnowszych modeli biznesowych na rynku i do najnowszych narzędzi, które się będą pojawiać.

Od kilku lat na różnych ważnych kongresach i konferencjach przekonujesz polityków i biznes, że kultura to inwestycja, kultura to istotna część PKB, kultura to koło zamachowe innych gałęzi gospodarki. Pokazujesz twarde dane. Z jakimi reakcjami się spotykasz?

Czasami, wydaje mi się, jest to pogłębione zrozumienie i świadomość tego, jak jest, ale wielokrotnie, muszę przyznać, spotykam się z ogromnym zaskoczeniem. Z myśleniem gdzieś z lat. 90, z początku transformacji, że kultura jest dodatkiem i że na kulturę nas nie stać oraz że dobry produkt się sam obroni, czyli tezy mało odpowiedzialne z perspektywy naszego sektora, ale też mało profesjonalne, jeśli pomyślimy o polityce w krajach Europy Zachodniej, jak Francja, Niemcy, gdzie świadomość tego, czym jest kultura, jest zakorzeniana od dziesiątek czy setek lat.

Z tym przekazem się jeszcze musimy przebijać i tłumaczyć, że kultura nie jest kosztem, ale inwestycją. Pokazywałem to na wielu kongresach, na różnych przykładach, chociażby festiwalach muzycznych, które generują realne zyski gospodarcze. Cały lokalny biznes, podczas takiego wydarzenia ma wzmoczony popyt na wszystkie oferowane usługi, od hotelarstwa przez gastronomię, po transport. To są przykłady lokalne, natomiast przykłady ogólnokrajowe mówią o tym, że sektor kultury wytwarza ponad 3,5% PKB i jest to znacznie więcej niż przemysł stoczniowy czy górnictwo mierzone tym wskaźnikiem. To pokazuje, jak ogromną wartość ekonomiczną ma kultura i jak rezonuje ona na wszystkie inne gałęzie gospodarki, jak bardzo jest nieodzownym elementem życia człowieka i funkcjonowania społeczeństwa. Bardzo trafnie mówił o tym prof. Piotr Wachowiak, rektor SGH w Warszawie, podczas jednego z kongresów, że czym większa inwestycja w kulturę, tym lepszy biznes i innowacyjność w tym biznesie i też pokazywał to na przykładach niemieckich czy francuskich.

Oczywiście, że pewne obszary kultury wymagają dotacji, mam na myśli te, które stanowią istotny element dla zachowania dziedzictwa, czyli muzealne, archiwalne, te, które dotyczą dbania o zabytki, dorobek literatury, sztuki, muzyki i też bardzo niszowe wydarzenia, które są kulturotwórcze oraz stanowią element tzw. kultury wysokiej – to naturalne, że te sektory są dotowane, choć nie tylko z pieniędzy publicznych, bo są też wspierane na zasadzie inwestorskiej przez biznes. Wiele teatrów czy filharmonii ma przecież już swoich sponsorów czy mecenasów,

i to cieszy, bo pokazuje, że świadomość tego, czym jest kultura i że warto w nią inwestować, wzrasta.

Dlaczego kultura jest tak niedoceniana przez polityków? Czy to się wiąże z brakiem wiedzy, wycucia i kompetencji, jakie ogromna większość z nich wykazuje?

Myślę, że nie pozostaje nic innego, jak edukować. Nie ma innej drogi. Musi być budowana świadomość, bo bez niej część polityków zwyczajnie będzie się bać ludzi kultury, artystów, nie rozumiejąc istoty ich pracy i procesu twórczego, a część będzie traktować twórców i to, co robią, jako sztukę doraźną, krótkofalową.

Pamiętajmy jednak, że edukacja kulturalna powinna zaczynać się już w żłobku, w przedszkolu, czyli od najmłodszych lat, kiedy rozwija się nasz mózg. Uczenie sztuki sprawia, że budowana jest estyma wobec autora, twórcy, pisarza czy innego artysty, bo młody człowiek docenia jego pracę i jej twórczy efekt. Bez świadomości, czym jest sztuka i jak bardzo jest ważna, bez budowania od najmłodszych lat świadomości, że książka ma autora, że piosenka ma autora i kompozytora, trudno mówić o poszanowaniu praw autorskich i praw własności intelektualnej.

Może zatem powinniśmy edukować nie tylko kontrahentów, że muzyka napędza biznes, ale też zainicjować kampanię edukującą najmłodszych?

To też się dzieje. Kilka miesięcy temu rozpoczęliśmy pracę nad materiałami, które adresujemy do szkół podstawowych. Chcemy przygotować pewien rodzaj materiałów, jak komiks czy krótkie lekcje, mówiące o ludzkiej wyobraźni i że bez tej wyobraźni nie powstawałyby różne piękne rzeczy, które nam towarzyszą. Mam nadzieję, że taki program edukacyjny dla najmłodszych będziemy mogli kontynuować.

Co okazało się dla Ciebie najtrudniejsze od momentu objęcia funkcji prezesa ZAIKS-u?

Było kilka takich momentów. Na pewno wyniki audytu funkcjonalnego Biura, który pokazał, że więcej obszarów niż myślałem, będzie wymagać głębszych reform. Nie spodziewałem się, jak bardzo anachroniczne były pewne procesy po stronie Biura, szczególnie dotyczące licencjonowania, a licencjonowanie to jest fundament funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania. I tutaj reformy musiały być najdalej idące, zresztą one nadal są w toku, bo pewnych rzeczy nie da się zmienić nawet w ciągu dwóch, trzech lat. Na przykład restrukturyzacja w dziale inkasa terenowego nadal trwa, bo jest najgłębsza i jest jeszcze w procesie. Innym przykładem jest komunikacja wewnętrzna po stronie Biura, która była niedostateczna. Różne wydziały nie potrafiły się ze sobą komunikować, co z kolei spowalniało funkcjonowanie organizacji. A organizacja ma być sprawna. Ma aktywnie, solidnie i skutecznie pozyskiwać środki w imieniu autorów i sprawnie je rozliczać.

Trudnym momentem była też decyzja o zamknięciu ośrodka w Konstancinie, ale była to decyzja oparta na

szeregu ekspertyz i analiz technicznych. Uważam, że została podjęta słusznie, a także bardzo odpowiedzialnie, i że przełoży się na coś, co będzie służyć w przyszłości twórcom i polskiej kulturze.

Z której zmiany w ZAIKS-ie, wprowadzonej dzięki twojemu zaangażowaniu, jesteś najbardziej zadowolony?

Z restrukturyzacji Biura, że zmiany pokoleniowej na stanowiskach dyrektorskich, w szczególności z powołania przez zarząd na stanowisko dyrektora generalnego Karola Kościńskiego i cały z tym związany szereg reform wewnątrz ZAIKS-u.

Wiele osób zwraca się do Ciebie bezpośrednio ze swoimi spostrzeżeniami na temat funkcjonowania ZAIKS-u. Słyszysz opinie pozytywne i negatywne. Z czego twórcy są najbardziej zadowoleni, a z czego najmniej?

To jest gigantyczny rozrzut spraw, ale rozumiem, że taka jest funkcja prezesa, żeby słuchać wszystkich głosów. Dostaję naprawdę mnóstwo fantastycznych opinii od naszych twórców, chociażby o tym, jak sprawnie działa teraz ZAIKS, jak poprawiła się jakość usług w DPT-ach, słyszę zadowolenie, jeśli chodzi o nasz udział w różnego rodzaju wydarzeniach... Ale, paradoksalnie, głosy krytyczne dotyczą dokładnie tych samych obszarów.

Czy rola prezesa największej w regionie Europy Środkowo-Wschodniej organizacji zbiorowego zarządzania jest do pogodzenia z tworzeniem i z karierą artystyczną? Jak łączysz te role? I czy żałujesz, że musisz czasem z czegoś zrezygnować?

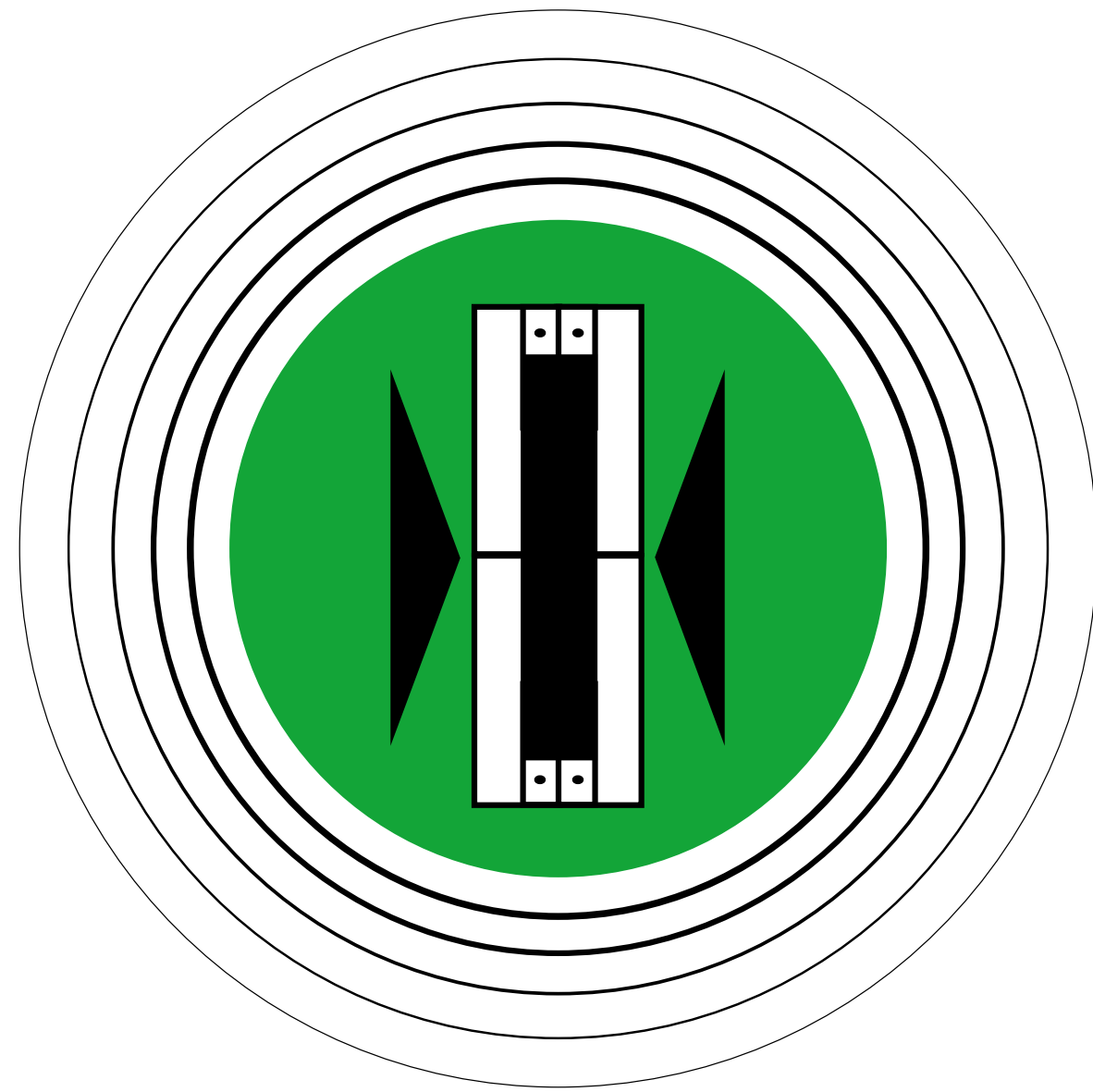
Jak deklarowałem w czerwcu 2022 roku, kiedy zostałem wybrany na prezesa ZAIKS-u, że jeśli mam odpowiedzialnie pełnić tę funkcję, to będę musiał zrezygnować z wielu innych obszarów swojego życia zawodowego. Oczywiście, że bezpośrednio przekłada się to na liczbę utworów, które stworzyłem w ciągu ostatnich czterech lat czy koncertów, które zadyrgowałem.

Podchodziłem do tego jednak z pełną odpowiedzialnością i pokorą, że tak się stanie. Absolutnie tego nie żałuję, bo byłem świadomy wyzwań, które przede mną stały. Oczywiście, że w środku jestem kompozytorem, twórcą, nauczycielem akademickim i z tego nie chciałem zupełnie zrezygnować, ale myślę, że w jakiś sposób udało mi się to połączyć. Jest to trudne, wymaga to dużo poświęcenia, ale generalnie się udaje.

Gdybyś mógł wybrać jedną rzecz, którą mógłbyś w ZAIKS-ie zmienić z dnia na dzień, co by to było?

W ZAIKS-ie niczego nie da się zmienić z dnia na dzień. (śmiech)

Ale tak serio – chciałbym, żeby nastąpił wzrost świadomości w zakresie roli ZAIKS-u i tego, jak wiele ta organizacja robi dla twórców. Chciałbym, żebyśmy docenili to, co jest, co mamy, bo mogłoby tego w ogóle nie być. ●



W POSZUKIWANIU NIEZMARNOWANEGO CZASU

Na stronie internetowej ZAiKS-u możecie Państwo znaleźć podsumowanie czterech lat pracy Zarządu i Biura Stowarzyszenia. Przygotowany raport (niektórzy z Państwa mogą go przeczytać w wersji papierowej) opowiada o czasie niezamarnowanym. W jego poszukiwaniu udamy się dzięki serii porównań, zestawień i wykresów. Czyli tym razem nie pomoże nam smak magdalenki. I nie będziemy opowiadać o świecie, który zniknął razem z nią. Żadnych – jak pisał Proust – rozkosznych słodczy. Ugryźć za to będziemy mogli liczby i fakty pokazujące zmianę, jaką ZAiKS przeszedł w ciągu czterech lat. Resztę będzie musiała podpowiedzieć wyobraźnia. Podobno jej sprzyjamy.

Żeby ją nakarmić, porównajcie Państwo na początek kilka podstawowych danych z lat 2022 i 2026, na przykład:

- kwoty wynagrodzeń zebranych i rozliczonych uprawnionym,
- wysokość przychodów z eksploatacji internetowej,
- kwoty wynagrodzenia zebranych za koncerty, związane w przeważającej części z wykorzystaniem polskiego repertuaru,
- procent zebranych kwot potrącany jako koszty potrzebne, żeby wynagrodzenia zebrać, podzielić i rozliczyć.

Widać ogromny wzrost wynagrodzeń przy stopniowo obniżanym poziomie kosztów. Widać opanowanie nowych rynków i lepszą kontrolę nad tymi tradycyjnymi. Oznacza to, że zbiorowe zarządzanie przez ZAiKS wykonywane jest coraz efektywniej. Nie wszystkim się to podoba.

Potem przypomnijcie sobie, proszę, własne doświadczenia z przeszłości, związane z rejestracją utworów, systemem reklamacji czy poznaniami szczegółów dotyczących Waszych indywidualnych wynagrodzeń. I porównajcie je z tym, jak dziś można w Stowarzyszeniu załatwić te same sprawy. Zależy nam na jakości obsługi twórców – bez nich nie ma ZAiKS-u. Niektórzy wolą jednak myśleć o jakości obsługi ich własnych przerośniętych ambicji, bez względu na realne koszty ponoszone przez całą społeczność skupioną wokół Stowarzyszenia.

A na koniec popatrzcie, proszę, na przykład na to, jak ZAiKS stara się być obecny na nowych zasadach w polskim

ekosystemie muzycznym i w całej sferze kultury, co proponuje młodym twórcom, ile przeznacza na stypendia twórcze i zapomogi oraz jak systematycznie poprawia jakość oferowanych usług socjalnych i społecznych. Chcemy budować wokół Stowarzyszenia społeczność ludzi kreatywnych i głośno, ale też mądrze, zabierać głos w ich sprawach. Są tacy, którzy nie mają tak naprawdę nic do powiedzenia. Myślą przy tym oczywiście, że jest inaczej.

A potem uruchomcie, proszę, wyobraźnię.

Za każdą zmianą kryje się wykonana praca. Niemarnowanie czasu polega na jego wykorzystywaniu. Najlepszy czas na posadzenie drzewa był dwadzieścia lat temu. Drugi najlepszy czas jest teraz. Za każdym razem trzeba jednak znaleźć drzewo, wykopać dół, podlewać sadzonkę, nawozić glebę, przycinać gałęzie. W skrócie – po prostu pracować.

Ostatnie cztery lata to czas niezamarnowany, bo to czas pracowity. Chcemy, by następne cztery lata też były czasem niezamarnowanym.

Każdą pracę można wykonywać mądrze albo głupio. Patrząc na efekty albo męcząc się bezmyślnie. W sposób zaplanowany albo w ciągłym bałaganie. Różne będą nie tylko poziomy frustracji, ale także efekty. Przyjęta niedawno przez Zarząd „Strategia Stowarzyszenia” dobrze wyznacza drogę i kluczowe projekty. Potwierdza kierunek zmiany, która trwa już od kilku lat.

Zmiana ta musi toczyć się nadal, ponieważ:

- a) jest konieczna w świecie, który jest ciągłą zmianą,
- b) jesteśmy w połowie drogi i wiemy, dokąd chcemy iść,
- c) nie interesuje nas uparte trwanie w przeszłości, które zawsze kończy się powolnym uwiązaniem lub szybkim upadkiem,
- d) nie możemy wejść w przyszłość tyłem,
- e) wszystkie odpowiedzi są prawidłowe.

Jaka jest alternatywa? Wściekłość i wrzask, które nic nie znaczą. Bo nie kryje się za nimi żadna myśl.

Karol Kościński

KONKURS VI EDYCJA
CHOREOGRAFICZNY na utwór do muzyki kompozytora polskiego

Wyraź tańcem niewypowiedziane słowa

Stwórz utwór choreograficzny do muzyki kompozytora polskiego

Pula nagród – 60 000 zł

Nagradzamy też tancerzy!
20 000 zł dla wykonawców wyróżnionych choreografii

Na zgłoszenia czekamy do 15 października 2026

Więcej informacji na stronie
zaiks.org.pl/konkursy/konkurs-choreograficzny

zaiks
sprzyjamy wyobraźni

Samotność tworzenia

Największą przypadłością naszych czasów jest samotność. By się o tym przekonać, nie musimy sięgać po wyniki badań naukowców. Wystarczy poczytać prasę, przestudiować współczesną literaturę, posłuchać niektórych piosenek. Mimo że nowoczesne technologie umożliwiają nam lepszy kontakt, to jednak z emocjonalnego punktu widzenia oddaliśmy się od siebie. Samotność z dnia na dzień staje się coraz bardziej dojmująca. Ale jest mniej uciążliwa, gdy możemy obcować z wartościową twórczością artystów potrafiących zawładnąć naszymi zmysłami. Samotność to stan, z którym – bez względu na rodzaj uprawianej sztuki – muszą zmagać się twórcy. Proces kreowania czegoś wartościowego łączy się z pewnego rodzaju wyobcowaniem. Przestajemy w takich momentach myśleć racjonalnie, bo pochłonięci twórczą pasją zapominamy o tym, co nas otacza, z kim przyszło nam żyć, a czasem nawet która jest godzina. Świetnie to ujął Artur Krajewski, laureat nagrody ZAiKS-u, który w przeprowadzonym z nim wywiadzie proces twórczy opisał tak: „Sięgam po narzędzie pod wpływem impulsu, który mnie do tego zmusza. Potem przeżywam akt – moment, w którym świat jakby przystaje, a we mnie i wokół mnie wszystko się wydarza. A później mogę usiąść i spojrzeć, co się właściwie stało...”.

My, twórcy, żyjemy w bańce wypełnionej myślami dotyczącymi tego, nad czym pracujemy. Często ma to destrukcyjny charakter. Im większa odpowiedzialność za to, co się tworzy, tym bardziej jesteśmy narażeni na stres. A już zwłaszcza ci z nas, którzy czują się perfekcjonistami. Zwierza się z tego raper i producent muzyczny Noon w rozmowie z Krzysztofem Nowakiem. Często trzeba podejmować niełatwe decyzje, które dla niektórych mogą nie mieć sensu. Twórca jednak myśli inaczej, co często doprowadza go na skraj szaleństwa, a z tego mogą wynikać rozmaite problemy.

Potwierdza to okładkowy bohater naszego numeru, Włodzimierz Korcz, który stwierdził, że dla niego „Twórczość to poczucie samotności, bezradności i konieczność radzenia sobie w trudnych sytuacjach”. Tych skomplikowanych sytuacji ciągle przybywa, a twórca powinien czuć wsparcie, by sobie z nimi radzić. Między innymi po to powstało nasze stowarzyszenie. Wszystkie działania mające polepszyć byt i samopoczucie ludzi, którzy powierzyli swoją twórczość ZAiKS-owi, mają wynikać przede wszystkim z szacunku, jakim powinniśmy darzyć się nawzajem. To podstawa tego, kim jesteśmy. Bez względu na okoliczności, na rozbieżności światopoglądowe, na powodzenie finansowe i na sprawowane funkcje, każdy nasz członek musi podchodzić z pewną odpowiedzialnością i estymą do innych twórców. To buduje ład i daje poczucie solidarności. Tylko zdrowe relacje mogą zapewnić stabilność potrzebną do sprostania niełatwym wyzwaniom przyszłości. Takie rozumowanie powinno przyświecać wszystkim, którzy postanowili związać się z naszym stowarzyszeniem i działać na rzecz ZAiKS-u oraz polskich twórców.

Rafał Bryndal

WYDAWCA KWARTALNIKA
Stowarzyszenie Autorów ZAiKS
zaiks.org

REDAKTOR NACZELNY
Rafał Bryndal

REDAKTOR PROWADZĄCA
Katarzyna Tez

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Przemysław Karolak – sekretarz redakcji
Grzegorz Sowula
Jerzy Łabuda

OPIEKA ARTYSTYCZNA
Jane Stoykov

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Mika Frankowska

ZDJĘCIA NA OKŁADCE
Wiktoria Chłodnicka

DRUK
Rubikon Poligrafia

NAKLAD
5000 egzemplarzy

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

ISSN 2299-3401
Copyright © 2026 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.

SPROSTOWANIA DOT. NR. 48 „WIADOMOŚCI” ZAiKS-u

W notce biograficznej, pod wywiadem z Halią Cieplicką-Bitner, błędnie podaliśmy nazwisko tłumaczki, a także informację, że jest ona jedyną polską tłumaczką twórczości Henry’ego Davida Thoreau.

W tekście jubileuszowym poświęconym Henrykowi Kuźniakowi błędnie przypisaliśmy mu autorstwo muzyki do filmów *Kingsajz*, *Magnat* i *Na srebrnym globie*. Autorami muzyki do tych filmów są odpowiednio: Krzesimir Dębski, Jerzy Sata-nowski i Andrzej Korzyński.

W tekście „Polski punk rock. Krótka historia”, przy zdjęciu zespołu Siekiera, zabrakło podpisu autora fotografii – Roberta Sobocińskiego.

Wszystkich twórców i czytelników bardzo przepraszamy.

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 Łępkowska
Maciej Matecki
Eustachy Ryłski
Maciej Stadnik
Ewa Wycichowska

DYREKTOR GENERALNY

Karol Kościński

DYREKTOR DS. ROZWOJU

Paweł Michałik

DYREKTOR DS. LICENCJONOWANIA

Sławomir Kurek

DYREKTOR FINANSOWY

Iwona Sierzputowska

WSTĘP

- 1 Miłosz Bembinow, Prezes
- 2 Sukces broni się sam
Na pytania redakcji odpowiada Miłosz Bembinow
- 7 W poszukiwaniu niezamarnowanego czasu
Karol Kościński, Dyrektor Generalny
- 8 Samotność tworzenia
Rafał Bryndal, Redaktor Naczelny

WYDARZENIA

- 10 Nagrody ZAiKS-u
- 16 Szukając równowagi
- 18 TekstMisja X
- 20 Podróż w czasie
- 22 Inauguracja ZAiKS Edu
- 23 Mentoring – Inkubator
- 24 ZAiKS Music Camp
- 25 Święto muzyki filmowej
- 26 Muzyka napędza biznes
- 28 Prawo autorskie w produkcji gier
- 30 Festiwal Muzyki Filmowej

TEMAT Z OKŁADKI

- 32 Projekt życia
Z Alicją Majewską i Włodzimierzem Korczem rozmawia Dorota Serwa

TWÓRCY

- 40 Polski postpunk. Krótka historia
- 46 Artystą się nie pracuje. Rozmowa z Arturem Krajewskim
- 52 Czy jeszcze umiemy współtworzyć
- 54 Stroiciele polskiej duszy
- 58 Tfurczość
Felieton Agaty Passent
- 60 Niepojęty producent. Rozmowa kulturalna z NOON-em

TECHNOLOGIA

- 62 Jak się robi muzykę do gier

PRAWO / FINANSE / ZAiKS

- 68 Co nowego w ZAiKS-ie
- 70 Koniec wolnej amerykanki w AI?
- 72 Sto lat współpracy ponad granicami
- 76 W trosce o lepsze jutro

JUBILEUSZE

- 80 Jerzy Maksymiuk. 90. urodziny
- 82 Hanna Karpińska. 85. urodziny
- 84 Bogdan Olewicz. 80. urodziny
- 86 Maciej Wojtyzsko. 80. urodziny
- 88 Henryk Miśkiewicz. 75. urodziny
- 90 Adam Martin. 75. urodziny
- 92 Witold Krassowski. 70. urodziny
- 94 Jacek Łopot. 70. urodziny

GALERIA

- 96 Anita Andrzejewska

WSPOMNIENIA

- 112 Twórcy, którzy odeszli

DOBRA STRONA LITERATURY

- 116 Antoni Marianowicz

NAGRODY ZAIKS-u

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS po raz 60. przyznało swoje szczególne wyróżnienia. Nagrody ZAiKS-u są od lat wyjątkowym uhonorowaniem twórczyń i twórców, a także osób, które w znaczący sposób wspierają polską kulturę. To również okazja do podziękowania ludziom działającym w dziedzinach często pomijanych przez inne konkursy i plebiscyty







25 kwietnia w Sali Widowiskowej Domu pod Królami odbyła się uroczysta gala, podczas której wyróżniono ludzi oddanych kulturze.

Nagrody otrzymali: Marcel Chyrzyński i Paweł Gusnar za promowanie polskiej muzyki współczesnej, Adam Sztaba, Vito Bambino, Ryszard Gloger oraz Muzeum w Jarocinie za popularyzację polskiej twórczości rozrywkowej, Véronique Patte, Jerzy Koch oraz Halina Ciepłińska-Bitner za przekłady z języka polskiego na języki obce i z języków obcych na język polski, zmarły niedawno Wiesław Myśliwski za oryginalną twórczość literacką w języku polskim, Jerzy Armata – wyróżnienie im. Krzysztofa Teodora Toeplitza, Paulina Andrzejewska-Damięcka za osiągnięcia twórcze w dziedzinie choreografii, Anna Bikont za wybitne osiągnięcia w zakresie nauki, Ewa Walawska i Anita Andrzejewska za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuk wizualnych, Jarosław Molenda za twórczość w dziedzinie warszawianów (nagroda im. Karola Małcużyńskiego), Czesław Bielecki za projekt architektoniczny obiektu prze-

znaczono na działalność kulturalną, Natalia Berlik oraz Maciej Szymanowicz za twórczość dla dzieci, Artur Krajewski – specjalne wyróżnienie „Sprzyjamy wyobraźni” za dojrzałe i kreatywne podejście do sztuki.

Gala rozpoczęła się i zakończyła wspomnieniem muzycznym: goście wysłuchali utworów niedożałowanych twórców, członków naszego stowarzyszenia – Ryszarda Poznakowskiego, Stanisława Soyki, Wojciecha Trzczińskiego i Tadeusza Woźniaka.

Nad całością czuwał prezes Stowarzyszenia Autorów ZAiKS Miłosz Bembinow, który zaznaczył, że to wyjątkowy wieczór, bo nagrody są wręczane po raz 60. „Pragnę również przypomnieć, że te wyróżnienia przyznawane są twórcom przez twórców, co dodatkowo czyni je jedynymi w swoim rodzaju” – dodał, witając gości.

Podczas wręczania nagród prezesowi na scenie towarzyszyli wiceprezes ZAiKS-u Ferid Lakhdar oraz przewodniczący Rady Stowarzyszenia Janusz Fogler.

ZDJĘCIA:

1. Laureaci Nagród ZAiKS-u, 2. Paweł Gusnar, Paulina Andrzejewska-Damięcka, Adam Sztaba, 3. Marcel Chyrzyński, Miłosz Bembinow, 4. Jerzy Armata, Janusz Fogler, 5. Artur Krajewski, 6. Natalia Berlik, 7. Vito Bambino, Ferid Lakhdar, 8. Anna Bikont, 9. Véronique Patte, 10. Andreas Schubert, 11. Jarosław Molenda, 12. Halina Ciepłińska-Bitner, 13. Paweł Gusnar, 14. Jerzy Koch, Janusz Fogler, 15. Maciej Szymanowicz, 16. Czesław Bielecki, 17. Danuta Błazejczyk, Monika Urlik, Agata Barwinek-Bembinow, Katarzyna Rodowicz, 18. zespół, 19. Marek Napiórkowski, Jacek Królik, Agata Barwinek-Bembinow, 20. Miłosz Bembinow, 21. Ewa Walawska, Janusz Fogler, 22. Ryszard Gloger, 23. Vito Bambino, Miłosz Bembinow, 24. Anita Andrzejewska, 25. Monika Urlik, 26. Adam Sztaba, Vito Bambino, 27. goście, 28. Artur Krajewski, Andreas Schubert, Natalia Jastrzębska, Ewa Głapik, Ryszard Gloger, 29. Paulina Andrzejewska-Damięcka, Mateusz Damięcki, 30. Paweł Gusnar, Ignacy Zalewski, 31. Miłosz Bembinow, Agata Barwinek-Bembinow, 32. Ferid Lakhdar, Anna Huszcza.

fot. Filip Miller, Bartek Muracki



SZUKAJĄC RÓWNOWAGI

Technologie przyszłości i sztuczna inteligencja to tematy szeroko komentowane w niemal każdym sektorze gospodarki. Sporo miejsca poświęcono im także na **XVIII Europejskim Kongresie Gospodarczym (EKG) w Katowicach** oraz na **kongresie Impact'26 w Poznaniu**. Na obu tych wydarzeniach ZAiKS reprezentował **Karol Kościński**, dyrektor generalny

TEKST Redakcja

Podczas panelu dyskusyjnego „Technologie, człowiek, równowaga” na EKG, zastanawiano się, w którym miejscu tych zmian znajduje się człowiek, jak może się do nich przygotować i czy ma szansę „wygrać” w rywalizacji z technologiami. Zdaniem Karola Kościńskiego to, w jakim stopniu AI stanie się pułapką, a w jakim szansą, będzie zależało od tego, czy społeczeństwo zachowa zdolność do krytycznego myślenia, zdolności kognitywne i zdolność do decydowania.

Jeśli chodzi o profesje, w których sztuczna inteligencja może zastąpić człowieka, dyrektor generalny ZAiKS-u zauważył, że część działala-

ności twórczej, tzw. część użytkowa, może zostać zastąpiona przez AI. „Jednak tym, co może uchronić autorów przed eliminacją, jest fakt, że na końcu człowiek potrzebuje prawdziwych emocji, prawdziwych doświadczeń i opowieści innych ludzi. Młode pokolenie już wyczuwa sztuczność. I to daje pewną nadzieję na przyszłość” – podsumował Karol Kościński.

Z kolei sesja na kongresie Impact zatytułowana „Od scrollowania do kształtowania” była poświęcona tematowi twórców internetowych. Jej uczestnicy zastanawiali się, gdzie leży granica między autentycznością a biznesem oraz, jak rośnie wpływ świata online na społeczeństwo.

Punktem wyjścia do rozmowy była akcja charytatywna Łatwoganga, zorganizowana w dniach 17-26 kwietnia 2026 roku, w ramach której zebrano ponad 282 mln zł na rzecz Fundacji Cancer Fighters.

Karol Kościński podkreślił, że twórcy internetowi kształtują opinie milionów ludzi, ale jednocześnie sami potrzebują ochrony: przed nieuczciwym wykorzystywaniem ich treści, przed AI, która uczy się na ich pracy, i przed modelem biznesowym, w którym kultura traktowana jest jako darmowy surowiec. „Dziś potrzebujemy trzech prostych zasad: po pierwsze – przejrzystość, czyli jasna informacja, kto jest autorem i na jakich danych uczą się algorytmy. Po drugie – licencja, czyli zgoda twórcy na wykorzystanie jego pracy. Po trzecie – uczciwe wynagrodzenie za każde wykorzystanie utworu, także w środowisku cyfrowym” – podkreślił Kościński.

Dyrektor generalny ZAiKS-u odniósł się także do tematu odpowiedzialności twórców internetowych za przekazywane treści. Jego zdaniem musi być ona dwustronna: twórca powinien świadomie zarządzać swoimi prawami, a odbiorcy – rozumieć i szanować prawa twórców do wynagrodzenia. „Akcja Łatwoganga pokazała, że twórcy internetowi mają ogromną siłę mobilizacji, wpływu, zmieniania świata. Ale ta siła, aby mogła zaistnieć, musi mieć fundament: uczciwe traktowanie autorów. ZAiKS od ponad stu lat go buduje i będzie budować dalej, również w nowej, cyfrowej rzeczywistości” – podsumował Kościński. ●

FOT. PAWEŁ MALUŚKI



Mój
Nie

Funkcja Mój/Nie mój w serwisie zaiks.online to dla twórców duże ułatwienie, które nie tylko oszczędza czas, ale także usprawnia wypłatę wynagrodzeń autorskich. Pozwala szybko uporządkować repertuar, bez papierologii. Wystarczy kilka kliknięć. Wejdź na zaiks.online i zdecyduj.

TAK TO SIĘ ROBI. TEKSTMISJA X

TEKST Joanna Dubińska-Zakrzewska



Jadę pociągiem z Katowic do Zakopanego. Górskie widoki rozciągające się za oknem zapierają dech. Jestem podekscytowana, uśmiech nie schodzi z mojej twarzy. Dojechałam o czasie, mimo sporego bagażu idę pieszo, by chłonąć tatrzański klimat, który rezonuje ze mną tak, jak nigdy wcześniej. Jestem na miejscu. Widzę piękną willę – Dom Pracy Twórczej Stowarzyszenia Autorów ZAiKS „Halama”. Robię selfie z nazwą budynku, oddycham głęboko, patrzę w bezchmurne niebo i stawiam krok w nieznaną, ale – jak się później okaże – niezwykle bliskie.

Niedawno obejrzałam świetną polską komedię *Jak to się robi* w reżyserii Andrzeja Kondratiuka, która przedstawia historię dwóch mężczyzn chcących nakręcić film. W tym celu udają się do podhalańskiego DPT-u, jednak bardziej zależy im na przyjemnościach niż na efektywnej pracy twórczej.

A właściwie, jak to się robi? Jak pracować twórczo, by nie zwariować i żeby nasza praca przyniosła oczekiwane owoce? Na te i wiele innych pytań uczestnicy jubileuszowej TekstMisji X (Karolina Charko, Kamila Dauksza, Anika Dąbrowska, Joanna Dubińska-Zakrzewska, Maks Jarczewski, Karolina Jarzyńska, Filip Mokrogulski, Natalia Nosorowska, Mateusz Sumara, Natalia Szczypuła, Karol Świerk) uzyskali odpowiedź od mistrzów słowa: Magdy Wójcik, Wojtka Byrskiego, Przemka Myszo- ra, Ryszarda Kunce, Adama Nowaka oraz gościni specjalnej – Darii ze Śląska.

Wyobraź sobie, że przez pięć dni swoją uwagę poświęcasz sztuce pisania tekstów piosenek. Nie martwisz się problemami dnia codziennego typu: co na obiad, co w pracy? Do twoich obowiązków należy dzielenie się wrażliwością, pomysłami, inspiracjami i doświadczeniem z innymi utalentowanymi ludźmi oraz czerpanie tego samego od nich. Brzmi utopijnie, ale taka właśnie była nasza TekstMisja, lepsza niż disneyowski „Camp Rock”.

Może trudno uwierzyć w to, że przebywanie w jednym domu wielu kreatywnych dusz nie generowało zazdrości, rywalizacji, ale to prawda. Dwa razy dziennie, w trzyosobowych grupach, pod skrzydłami mentorów, pisaliśmy teksty do utworów demo stworzonych specjalnie na potrzeby warsztatów przez popularnych polskich muzyków. Każdą sesję twórczą spędzało się w innym składzie, ale cechami wspólnymi naszych spotkań były: szacunek, chęć opowiedzenia spójnej historii, składającej się z trzech lub czterech światopoglądów, 100% szczerości oraz niepomahowana euforia, gdy osiągałmy sukces. Co wieczór prezentowaliśmy efekty naszej pracy, odśpiewując treści powstałe w danym dniu przy poruszającym, gitarowym akompaniamencie Jacka Królika – kierownika muzycznego TekstMisji.

Zakopane przyciąga artystów, wabi kulturą, górskim powietrzem, krajobrazami. Inspirowało m.in. wielkiego poetę Juliana Tuwima, który notabene zmarł w Halami 27 grudnia 1953 roku, a którego portret

towarzyszył nam w salonie, chociażby podczas mistrzowskich wykładów Adama Nowaka – muzyka i autora tekstów, lidera, gitarzysty i wokalisty zespołu Raz, Dwa, Trzy, który oprócz przekazania technikaliów szczególnie polecał nam sięganie do klasyki, korzeni, historii. W tym samym pomieszczeniu odbyło się również niezwykle motywujące spotkanie z Darią ze Śląska – wokalistką, tekściarką i kompozytorką, która rozmawiała z nami o swoich i naszych „potworach”, opowiedziała o tym, jak budowała swoją karierę, oraz zwróciła uwagę na to, że często właściwe słowa możemy znaleźć, przysłuchując się rozmowom innych ludzi lub czytając gazetę.

W wolnych chwilach odpoczywaliśmy. Wychodziliśmy na krótkie spacerki, rozmawialiśmy, ale były osoby, które w odosobnieniu pisały własne teksty albo takie, które odnalazłszy wspólny styl, zaczynały tworzyć razem muzykę, korzystając z dostępnego w Halami sprzętu. Każdy dzień kończył się wspólnym biesiadowaniem

w jadalni, z której było żal wychodzić spać. Śpiewaliśmy na głos wszystkie piosenki, które przychodziły nam do głowy lub zaczynały się od słowa, na którym kończyła się poprzednia. Graliśmy w kalambury i na instrumentach, dyskutowaliśmy, z zaciekawieniem słuchaliśmy opinii mentorów.

TekstMisja działa jak dobrze naoliwiony mechanizm wymyślony przez Wojtka Byrskiego, a o który szczególnie dba Anna Maciejczyk – koordynatorka warsztatów.

Atmosfera stworzona przez ludzi ZAiKS-u, w tym Kamila Zadroźnego, cechowała się otwartością na drugiego człowieka oraz dobrym humorem. Pracownicy Domu Pracy Twórczej sprawiali z kolei, że czuliśmy się jak na wakacjach u babci, która gotuje najlepiej na świecie. Naszą przygodę pilnie rejestrowali Tomek Banaś i Jacek Dyląg, tworząc przepiękne zdjęcia i materiały wideo.

Nie przepadam za wyjazdami, na których jestem „obca”. Na TekstMisji było inaczej. Mieliśmy wspólny mia-

ownik. Potrzebę wyrażania siebie, opowiadania o świecie widzianym naszymi oczyma. Szybko zniknęły barierki, uprzedzenia, strach. Połączyło nas to unikatowe wydarzenie, w którym mieliśmy szczęście brać udział. Nasi mentorzy wylaapywali nasze najlepsze pomysły, dawali wskazówki, doceniali, wspierali. Byli dla nas w każdej chwili po to, by dać nam nowe narzędzia, by dodać nam „wiatru w żagle”, byśmy rozwijali talenty, które mamy.

Spotkania, wykłady, komplementy – prawione przez wybitnych autorów tekstów, muzyków – których potrzebuje każdy artysta, potwierdzające, że jesteśmy w dobrym miejscu, że mamy zajmować się tworzeniem, pracować, rozwijać się, szukać. W ostatni dzień wylaliśmy morze łez, z wdzięczności za wszystko, co wydarzyło się podczas tych pięciu dni oraz ze smutku, że ta piękna przygoda dobiega końca. TekstMisja była nam potrzebna. Jako uczestnik można być na niej tylko raz, już zazdroścę tym, którzy wezmą udział w przyszłych edycjach.



FOT. JACEK DYLAĞ

PODRÓŻ W CZASIE

TEKST Alicja Wejner

Kiedy byłam mała, jeździłam na kolonie. Czasem to lubiłam, a czasem wcale nie. To zależało przede wszystkim od towarzysztwa, jakie tam poznawałam i z którym zmuszona byłam spędzać czas. Bo wspólnym mianownikiem wszystkich dziecięcych wyjazdów kolonijnych było to, że uczestnicy wcześniej przeważnie się nie znali. Relacje między sobą zaczęli nawiązywać już w oczekiwaniu na autokar, a potem po wejściu do niego. Kluczowym było również zajmowanie miejsc – kto przy oknie, kto z przodu, kto z tyłu, kto obok kogo. Uczestnicy nie znali również wychowawców, którzy przejmowali nad nimi opiekę i mieli im organizować czas. Wspólnym było również to, że na kolonie jeździło się autokarem i tym samym autokarem wracało, a podczas pobytu razem jedliśmy posiłki we wspólnej stołówce i bawiliśmy się razem wieczorami, kiedy wychowawcy znikali nam z pola widzenia.

Gdy byłam starsza, zaczęłam wyjeżdżać na obozy i coraz doroślejsze wycieczki, a potem na wyłącznie dorosłe wyprawy rozmaite. Etap radośnie beztrudnych wyjazdów kolonijnych ustał, kiedy miałam 12 lat i byłam przekonana, że skończył się bezpowrotnie. Nie przypuszczałam, że ktoś gdzieś mógłby to przekonanie zburzyć. Zburzył ZAiKS pomysłem organizowania Turnusów dla Nestorów. Na takim właśnie Turnusie byłam wiosną 2026 roku.

Pierwsze wrażenie swoistego *déjà vu* poczułam, kiedy przed Pałacem Kultury w Warszawie czekaliśmy na autokar, który miał nas zawieźć do Krynicy Zdroju. Ludzie z walizkami niepewnie zerkali na tych drugich z podob-

nymi walizkami, ostrożnie zagadywali jedni do drugich. Potem wchodziliśmy do autokaru, odhaczani z listy przez naszą opiekunkę, i zajmowaliśmy miejsca. Pomyślałam wtedy, że teraz powinna zdarzyć się jakaś draka o miejsca, jak to bywało przy wyjazdach kolonijnych. No i – ku mojemu wielkiemu zdumieniu – zdarzyła się. Ktoś chciał z przodu i siedzieć z nią a nie z kim innym, a inni się uparli i nie chcieli się przesiąść. Byłam zachwycona. Wszystko pozostałe też się zgadzało: świeżo nawiązane koleżeństwa i niekoleżeństwa oraz wychowawczyni Agnieszka, która się starała i opiekowała, planowała i pilnowała.

Znowu poczułam się tak samo zaopiekowana jak tamto dziecko, którym byłam pół wieku temu, i bardzo chętnie się temu poddałam. Moje koleżanki i koledzy z zaiksowej grupy kolonijnej również mówili, że tak to czują. Żeby to wrażenie utrwalić, napisano i skomponowano dwie piosenki kolonijne, które razem śpiewaliśmy. Bawiliśmy się więc znakomicie.

Było śpiewnie, muzycznie i poetycko. Również do kilku moich wierszy nowi przyjaciele skomponowali muzykę i przekonali mnie, że moje teksty mogą być śpiewane. Absolutnie się tego nie spodziewałam, więc było to dla mnie nowe, zdumiewająco zachwycające doświadczenie twórcze.

I cóż, że osoby były większe niż te sprzed pół wieku? I cóż, że były nieco starsze? Podróż do Krynicy Zdroju i pobyt w Domu Pracy Twórczej okazały się dla mnie nadzwyczajną podróżą w czasie. Podróżą precudnej urody. ●

FOT. MAŁGORZATA CISOWSKA-WILK



INAUGURACJA ZAIKS EDU

TEKST Eliza Sicińska



Po sukcesie pierwszej edycji programu ZAiKS Edu rozpoczęliśmy w kwietniu kolejną, jak określają ją absolwenci i uczestnicy, całoroczną przygodę. Czym jest ZAiKS Edu?

To szkolenia i wyjazdy na konferencje muzyczne w Polsce i za granicą. Każdy z uczestników ma możliwość wyjazdu na festiwal zagraniczny oraz dwa wydarzenia krajowe. Takie podróże służą przede wszystkim networkingowi – dają możliwość zawarcia wartościowych znajomości, są przestrzenią na zaprezentowanie przedstawicielom branży własnej twórczości oraz pozwalają na wymianę myśli o tym, co aktualnie dzieje się na rynkach muzycznych. To jednocześnie przejście od teorii do działania w branży i poznanie jej realiów.

W ramach ZAiKS Edu uczestnicy wezmą udział w siedmiu szkoleniach i warsztatach z zakresu wiedzy o branży muzycznej. Zdobyte narzędzia pozwolą artystom na świadome wykorzystanie pełni ich potencjału na rynku muzycznym.

ZAiKS Edu to także, a może i przede wszystkim, zaproszenie do działania w ramach Stowarzyszenia. Uczestnicy, jako nowi ambasadorzy ZAiKS-u, w ciągu zaledwie trzech dni wzięli udział w aż dziewięciu prelekcjach dotyczących funkcjonowania Stowarzyszenia, prowadzonych przez przedstawicieli zarządu i pracowników Biura. Inauguracja programu w sopockim Domu Pracy Twórczej była ogromem informacji o ZAiKS-ie przekazanych w pigułce. Nasi „zaiksianie” – jak uczestnicy programu sami się określili – wyrazili zainteresowanie przekazaną wiedzą, a każdy z wykładów kończył się doliczonym czasem na pytania do prowadzących. Potrzeba znajomości praw twórców i zadbania o nie jest wśród aktywnie

tworzących artystów niepodważalna. Dzięki ZAiKS Edu możemy tę potrzebę stopniowo zaspokajać.

Nasi głodni wiedzy uczestnicy to dziewięć fascynujących osobowości z różnych muzycznych światów. To będzie bardzo ciekawy rok!

POZNAJCIE UCZESTNIKÓW ZAIKS EDU
Agnieszka Burcan i **Paweł Radziszewski** to producenci oraz założyciele zespołu Plastic, z którym otrzymali nominacje do Fryderyków.

Aleksander „Dister” Durowicz poruszający się w świecie rapu twórca i producent muzyczny, założyciel warszawskiego studia nagraniowego Flightcore.

Izabela „Jeza” Szemetiuk wokalistka i producentka, łącząca elektronikę z instrumentami akustycznymi.

Karolina Lipska w zespole Tantfreaky rozwija własny język muzyczny, łącząc style określane jako jungle jazz, electro spiritual i trance cosmic fusion.

Twórczość **Żanety Lubery**, osadzona w rockowej i bluesowej tradycji, przeplata się z muzyką elektroniczną i nowoczesnymi brzmieniami.

Anna Ludwik w muzyce współczesnej tworzy w nurcie minimalizmu, w piosence autorskiej stawia na prostotę – formę, która służy treści.

Grzegorz Łapiński w swojej muzyce buduje przestrzeń o współczesnym, często filmowym charakterze.

Barbara Michalec wielokrotnie nagradzana kompozytorka muzyki współczesnej, filmowej i teatralnej. ●

FOT. MACIEJ LIEDER



MENTORING – INKUBATOR

Pięć miesięcy, 13 osób uczestniczących, dla każdej z nich 16 godzin indywidualnej pracy z ekspertkami. Zakończyła się pierwsza edycja programu ZAiKS Mentoring – Inkubator, łączącego relację mentoringową z konsultacjami eksperckimi i pracą grupową

TEKST Misia Furtak

ZAiKS Mentoring – Inkubator to program wsparcia dla twórczyń i twórców związanych z ZAiKS-em, którzy chcą odzyskać równowagę, wzmocnić swój potencjał i odnaleźć nowe kierunki rozwoju. Program wspiera osoby, które znalazły się w punkcie zwrotnym swojej kariery. Wyróżniają go indywidualne podejście do potrzeb konkretnego twórcy oraz długofalowość: jest rozłożony w czasie, a korzyści z niego płynące będą procentowały dla uczestników długo po jego zakończeniu.

Formuła ZAiKS Mentoring – Inkubator, skierowana do członków wszystkich sekcji naszego stowarzyszenia, sprawiła, że w programie spotkali się przedstawiciele różnych dyscyplin, m.in. pisarze i pisarki, muzycy i muzyczki, ale też autorzy tekstów piosenek, choreografka czy fotografka. Pracę z jedną z menterek uzupełniają

konsultacje z psycholożką i ekspertką od budowania marki osobistej, a także warsztaty psychoedukacyjne i możliwość konsultacji z działem prawnym ZAiKS-u w zakresie prawa autorskiego.

„Program motywuje mnie do bardziej świadomego planowania swojej drogi artystycznej. Pokazał mi obszary, które mogę eksplorować. Czuję też, że dzięki udziałowi w programie zyskuję większą pewność siebie oraz inspirację do dalszego działania” – relacjonowała jedna z uczestniczek.

Wzrost motywacji do działania, poczucie wsparcia, poszerzenie wiedzy branżowej. Namacalny, mierzalny cel oraz usystematyzowanie pracy nad nim. Weryfikacja swojego podejścia i nawyków, większa świadomość własnych mocnych i słabych stron – to najważniejsze korzyści, na które wskazują uczestnicy ZAiKS Mentoring – Inkubator. Co istotne, doceniają

oni również profesjonalizm, rzetelność i zaangażowanie menterek, ekspertek i zespołu organizacyjnego, co przekłada się bezpośrednio na wizerunek Stowarzyszenia.

11 maja, w siedzibie ZAiKS-u, podsumowaliśmy niemal pół roku trwania programu. Zmiana, pewność, spokój, społeczność i wdzięczność – to słowa, które w wypowiedziach absolwentów programu padały najczęściej. Potrzebę odnawiania w sobie miłości do tworzenia podkreślił także, obecny na podsumowaniu wiceprezes Stowarzyszenia, Ferid Lakhdar. W świecie, który wymaga od twórców coraz więcej, równie ważne, jak rozwój zawodowy, staje się budowanie siły i przekonania, które pozwalają dalej tworzyć. To nie koniec programu, lecz początek wielu nowych twórczych dróg. Jestem dumna, że prowadzimy pierwszą tego typu inicjatywę w Polsce. ●



FOT. PAWEŁ MALUŚKI



ZAiKS MUSIC CAMP

TEKST Marta Kosakowska

interesowały się media, między innymi Sopot.pl, „Dziennik Bałtycki”, Radio Eska oraz Polskie Radio Gdańsk. Duże znaczenie miała również współpraca z miastem Sopot, które wsparło projekt i objęło patronatem realizację teledysków. Dzięki zaangażowaniu władz oraz lokalnych instytucji kultury camp mógł mocniej zaistnieć w przestrzeni miejskiej i medialnej, stając się ważnym wydarzeniem nie tylko dla środowiska muzycznego, ale również dla Sopotu.

Ważną rolę odegrali partnerzy technologiczni: Commercial Audio, Audiotech, Polsound oraz ESS Audio – dzięki ich wsparciu budujemy studia. Za realizację teledysków i dokumentu odpowiada ekipa Awake Films, dokumentację fotograficzną i okładki przygotował Wojtek Friedmann, komunikację w social mediach prowadzi Paweł Jan Nowak.

Utwory będą publikowane przez cały rok w miesięcznym rytmie, dzięki czemu projekt funkcjonuje jako długofalowa kampania promująca młodą twórczość i budująca pozytywny wizerunek Stowarzyszenia jako organizacji otwartej na nowe pokolenie twórczyń i twórców. Projekt przynosi konkretne efekty środowiskowe: do ZAiKS-u dołączają nowe członkinie i nowi członkowie, a do katalogu trafiają kolejne utwory.

W czasach zalewu treści generowanych przez AI, ZAiKS Music Camp przypomina o wartości ludzkiego spotkania. Dobra piosenka rodzi się z doświadczenia, emocji, rozmowy i procesu twórczego. I właśnie dlatego takie miejsca oraz takie inicjatywy warto chronić i rozwijać. ●

FOT. MAT. PROMOCYJNE

Druga edycja ZAiKS Music Camp potwierdziła, że projekt organizowany przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS stał się jednym z ciekawszych programów wspierających młodych autorów i autorki muzyki rozrywkowej w Polsce. To sprawdzony model pracy twórczej, edukacyjnej i produkcyjnej, który wpływa na rozwój uczestników i buduje nową jakość w komunikacji Stowarzyszenia z młodym środowiskiem.

Pomysłodawczynią i dyrektorką artystyczną projektu jest Marika (Marta Kosakowska), która stworzyła autorski model campu: kompleksowy cykl twórczy obejmujący nie tylko powstawanie utworów, ale też ich pełną produkcję, wydanie i promocję. To właśnie ta formuła: od kompozycji, przez nagranie i teledysk, po dystrybucję cyfrową i budowanie marki artystycznej uczestników definiuje ZAiKS Music Camp jako projekt bezprecedensowy w skali kraju.

W kwietniu 2026 roku Dom Pracy Twórczej ZAiKS-u w Sopocie ponownie zamienił się w centrum kreatywne. W trzech studiach nagraniowych, stworzonych w pokojach, od rana do późnych godzin wieczornych powstawały premierowe piosenki: teksty, melodie, aranżacje, nagrania wokalne i instrumentalne.

Uczestnicy pracowali w czterech grupach, ucząc się elastyczności i odpowiedzialności za wspólny efekt. Każda osoba współtworzyła cztery utwory, z których jeden został przeznaczony do publikacji pod własnym nazwiskiem.

Spośród ponad kilkuset zgłoszeń wybrano finałową dwunastkę uczestniczek i uczestników. Nad przebiegiem sesji kompozytorskich i tekściarskich czuwali mentorzy: Bovska, Daria ze Śląska, MIMI (Monika Wydrzyńska), Dominik Dudek, BRK (Bartosz Kochanek) oraz Mateusz Hulbój.

W programie campu były wykłady dotyczące prawa autorskiego, rejestracji utworów, promocji, dystrybucji cyfrowej i budowania marki artystycznej oraz spotkania poświęcone działalności ZAiKS-u. Dzięki temu uczestnicy mogli przejść drogę od pomysłu na utwór po przygotowanie profesjonalnej premiery, lepiej rozumiejąc, dlaczego warto funkcjonować w środowisku organizacji.

Sukcesem projektu jest powtarzalność efektu. Po raz drugi udało się zrealizować pełny model: 12 premierowych utworów, 12 okładek i 12 teledysków. Powstał również pięcioczęściowy dokument pokazujący fenomen przedsięwzięcia i proces twórczy.

Drugą edycję campu branża obserwowała z uwagą. Projektem zain-

ŚWIĘTO MUZYKI FILMOWEJ

TEKST Dawid Majewski

Composers Summit Prague 2026 potwierdził swoją pozycję jako jedno z najważniejszych europejskich wydarzeń poświęconych muzyce filmowej. Obecność hollywoodzkich twórców – laureatów Oscarów, Grammy, Emmy czy BMI – w tym Gustavo Santaolalla, Harry’ego Gregson-Williamsa, Mychaela Danna, Jespera Kyda, Diane Warren czy Christophera Lennertza – nadała wydarzeniu wyjątkowy prestiż. W konferencji uczestniczyli też music supervisorzy, m.in. Alexandra Patsavas i Nora Felder, a także producenci muzyczni, tacy jak Steven Gizicki czy Tracy McKnight.

Na szczególną uwagę zasługuje obecność polskich twórców, których wytypowało i zaprosiło do Pragi Stowarzyszenie Polskich Kompozytorów Audiowizualnych (SPACE). W skład ośmioosobowej delegacji weszli: Dawid Majewski, Fryderyk Lutyński, Grzegorz Łapiński, Magdalena Szczepiot, Szymon Orłowski, Piotr Nermer, Aleksander Pankowski vel Jankowski oraz Andrzej Ojczenasz, tworzący spójną i widoczną reprezentację. Udział ten był możliwy dzięki wsparciu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. W Pradze obecni byli także inni polscy kompozytorzy, co tylko podkreśla rosnącą aktywność i aspiracje polskiego środowiska kompozytorskiego.

W kontekście programu interesujące okazały się sesje nagraniowe z orkiestrą symfoniczną, prowadzone przez Harry’ego Gregsona-Williamsa i Mychaela Danę, dające wgląd, jak w praktyce wygląda produkcja muzyki filmowej na najwyższym poziomie. Dużą wartość wniosły codzienne masterclassy: prezentacje kompozycji przygotowanych przez uczestników na podstawie wcześniej zadanych briefów, połączone z feedbackiem ekspertów.

Jednym z najmocniejszych punktów programu był „Showcase of Talented Composers” – koncert prezentujący m.in. utwory wyłonione w konkursie poprzedzającym festiwal, wykonane przez Czech National Symphony Orchestra. Wśród prezentowanych kompozycji znalazł się utwór *Prague* Grzegorza Łapińskiego, wyróżniony II nagrodą w Composers Summit Prague OSA Competition 2026.

Koncerty prowadzone przez zaproszonych kompozytorów – „Gala Concert of Hollywood Stars”, „Metropolis” z muzyką Jeffa Beala, „An Original Concert of Music from Stranger Things” oraz zamykający festiwal występ Gustavo Santaolalli – utrzymały wysoki poziom wykonawczy.

Na wyróżnienie zasługuje świetna realizacja dźwięku. Koncerty odbywały się w takich przestrzeniach jak Municipal House, Karlín Music Theatre czy Nová Spirála.

Wśród słabszych stron wskazać można napięcie między częścią merytoryczną a fanowską atmosferą podczas wybranych paneli. Ta druga momentami zmieniała dyskurs z poziomu warsztatowego w stronę osobistych dygresji, szczególnie podczas sesji Q&A. Dla uczestników nastawionych na zawodowy i praktyczny wymiar spotkań bywało to zwyczajnie frustrujące.

Na tle tak rozbudowanego programu brak pogłębionej debaty o sztucznej inteligencji był wyraźnie odczuwalny. Festiwal ograniczył się do jednego panelu, a dla części panelistów temat wydawał się obcy. Tymczasem wpływ AI na proces twórczy, prawa autorskie czy modele dystrybucji należy do najżywiej dyskutowanych kwestii w branży.

Gotowa na wszystko okazała się natomiast Diane Warren. Jej panel zatytułowany – nomen omen – „Relentless” był manifestem konsekwencji twórczej i niezależności oraz przypomnieniem, że silna osobowość artystyczna wciąż pozostaje kluczowym elementem funkcjonowania w branży.

Composers Summit wyznacza pewien kierunek. Odmienny przez wszystkie przypadki „networking” nabrał realnego wymiaru – przekonali się o tym pracownicy Prague Marriott Hotel, którego lobby stało się nieoficjalnym klubem festiwalowym. To właśnie w tych nieformalnych przestrzeniach najciekawsze rozgrywało się „pomiędzy”. Pomiędzy potencjałem a aspiracją do obecności w tak konkurencyjnej branży, pomiędzy indywidualnością i wrażliwością artystyczną a twardymi wymaganiami rynku, gdzie dystans do kompozytorskiego Olimpu na chwilę się zaciera, choć w rzeczywistości wciąż jest do pokonania. To napięcie rozpała wyobraźnię.

W tej przestrzeni coraz wyraźniej widać obecność polskich twórców. Ich udział w tegorocznej edycji, możliwy dzięki wsparciu ZAiKS-u oraz zaangażowaniu SPACE, potwierdza, że polscy kompozytorzy nie tylko nadążają za międzynarodowymi trendami, ale też konsekwentnie umacniają swoją pozycję. ●



FOT. PETR KLAPPER / KLAPPER.CZ

MUZYKA NAPĘDZA BIZNES

Zajęcia fitness z muzyką rockową w tle? Brzmi intrygująco? **Karolina Majdan-Solecka**, choreografka, showmanka i właścicielka stworzonej przez siebie marki Rock'n'Fitness, przybliży ten koncept, a także opowiada o legalnym wykorzystywaniu muzyki

TEKST Redakcja

Jak wpadłaś na pomysł zajęć z muzyką gitarową?

Znajoma zasugerowała mi, że powinnam prowadzić zajęcia fitness do muzyki ludowej. To był sensowny pomysł, bo tańcem ludowym zajmuję się od lat, ale w tamtym czasie było go już trochę za dużo w moim życiu zawodowym. Rozmawialiśmy o tym podczas domówki, w tle leciało rockowe radio i nagle doznałam olśnienia. Natychmiast napisałam do mojego męża: „Tomek, mam pomysł! Rock'n'Fitness!”. Następnego dnia zaczęłam pracować nad choreografią, kilka miesięcy później poprowadziłam pierwsze zajęcia, zgłosiłam projekt na festiwale, wydarzenia, do różnych instytucji, a także formalnie zadbałam o ochronę marki. Format świetnie się przyjął. Ta przygoda trwa już trzy lata.

Dlaczego rock?

Kocham ten gatunek, wychowałam się na nim, przemawia do mnie jego ekspresja i dynamika. Dzielę tę pasję z moim mężem, który jest muzykiem, gra mocnego rocka, właściwie metal alternatywny [Tomasz Solecki jest basistą zespołu Symptone oraz członkiem ZAiKS-u – przyp. red.]. Razem jeździmy na koncerty i festiwale.

Uwielbiam tańczyć do tej muzyki, bo jest na tyle energetyczna i różnorodna, że doskonale



można oddać to choreografią. Organizując zajęcia, warsztaty czy większe wydarzenia, jak Maraton Rock'n'Fitness, łącząc mocne rockowe brzmienia gitary, basu oraz perkusji z intensywnym treningiem cardio, dostaje się taką dawkę endorfin, że trudno ustać w miejscu!

A jak reagują na muzykę uczestnicy twoich zajęć?

Bardzo aktywnie! Sami podsyłają mi numery, do których chcą poćwiczyć, więc współtworzą playlistę. Jeśli jakaś piosenka od razu mi „siądzie”, natychmiast wymyślam do niej kroki.

Jak wyglądają zajęcia?

Na początku miałam obawy, że uczestnicy pomyślą, że będę prowadzić ciężkie ćwiczenia siłowe. Dzisiaj nazywają je „hardcorową zumbą”. Zaczynamy od rozgrzewki, żeby przygotować ciało, by działało jak dobrze nastrojony instrument, a potem przechodzimy do głównej choreografii. Staram się układać ją tak, aby zawierała powtarzalne elementy, żeby uczestnicy mogli szybko złapać rytm i kroki. Na koniec puszczałam balladę na uspokojenie.

Co twoim zdaniem, oprócz muzyki, odróżnia te zajęcia od innych tanecznych?

Kocham scenę i myślę, że ludzie wyczuwają moją autentyczność. Nie czułabym się dobrze,

gdybym prowadziła zajęcia do muzyki, która mi nie odpowiada. Wydaje mi się, że to, iż jestem w tej muzyce prawdziwa i czuję ją całą sobą, przyciąga ludzi, których pozytywnie zarażam swoją energią i pasją.

Jak wybierasz utwory do swoich zajęć i Maratonu Rock'n'Fitness?

Gdy spodoba mi się jakiś kawałek, od razu widzę choreografię, czuję ją w nogach, a potem w ciele. Tworzę układ, podkrećcam go i dopracowuję. Nie ograniczam się tylko do znanych zagranicznych hitów. Lubię pracować też z polskimi kawałkami i otwierać ludzi na muzykę lokalnych zespołów.

Dbasz o to, by odtwarzana muzyka była legalna?

Jako organizatorka i choreografka wychodzę z założenia, że każdy powinien dostać pieniądze za swoją pracę, dlatego od lat opłacam licencję ZAiKS-u. Widzę, ile energii i czasu mój mąż poświęca na tworzenie muzyki i nagrywanie płyt. Wiem też, że wynagrodzenia twórców często są niewielkie, szczególnie na początku kariery.

Wszyscy korzystamy z tej muzyki podczas zajęć, ćwiczymy przy niej i czerpiemy z niej energię, dlatego trzeba pamiętać o tym, że

twórcom należy się wynagrodzenie za ich ciężką pracę.

Natomiast jeżeli chodzi o kwestie organizacyjne związane z ZAiKS-em – mam bardzo pomocnego i wyrozumiałego opiekuna. Wszystko załatwia się od ręki – dzwonię, informuję o wydarzeniu, przewidywanej liczbie uczestników, terminie i miejscu, a później dostaję umowę przygotowaną do podpisania i opłacenia.

Jaką radę dałabyś osobom, które organizują wydarzenia na taką skalę jak Maraton Rock'n'Fitness?

Jeśli chodzi o wykorzystanie muzyki, warto od razu zgłosić się do instytucji zajmujących się licencjami, by zadbać o legalną i jakościową muzykę na swoim eventcie. Ja wykupuję licencję nie dlatego, by uniknąć konsekwencji finansowych, ale przede wszystkim po to, by wynagrodzić osoby, które tę muzykę tworzą. Dzięki temu też się nie stresuję! A to ważne, by jako organizator dużego przedsięwzięcia mieć pod kontrolą również swoje emocje.

Polecam też przygotować sobie z góry wszystkie niezbędne materiały, żeby nie robić niczego na ostatnią chwilę. Im wcześniej zaczniecie pracę nad wydarzeniem i jego promocją, tym większa szansa na sukces. ●



FOT. PAWEŁ JAROSIEWICZ

PRAWO AUTORSKIE W PRODUKCJI GIER

Konferencja **Digital Dragons 2026** odbyła się w dniach 17-19 maja 2026 roku w Krakowie, m.in. w ICE Kraków Congress Centre. **Wydarzenie należy do najważniejszych spotkań branży gamedev w Europie.** Skupia twórców, producentów, wydawców, inwestorów, prawników i partnerów technologicznych

TEKST Jerzy Łabuda



Z AiKS uczestniczył w konferencji jako Audio Community Partner, wzmacniając obecność tematów związanych z muzyką, twórczością i profesjonalnym zarządzaniem prawami autorskimi w sektorze gier.

Digital Dragons zgromadziło przedstawicieli największych polskich studiów i znaczących podmiotów międzynarodowych. Wśród firm obecnych na konferencji pojawiały się m.in. Techland, CD PROJEKT RED, 11 bit studios, Bloober Team, GOG, Superhot, The Astronauts, Teyon, Reikon Games, Starward Industries, a także globalne marki i partnerzy technologiczni, m.in. Sony Interactive Entertainment, Xbox, Square Enix, Tencent, Larian Studios, Sumo Digital, Audiokinetic/Wwise, WIPO Arbitration and Mediation Center czy Xsolla. Warto wspomnieć również o pokazach kilkudziesięciu małych, niezależnych twórców gier (indie).

MUZYKA, SCENARIUSZ, OBRAZ

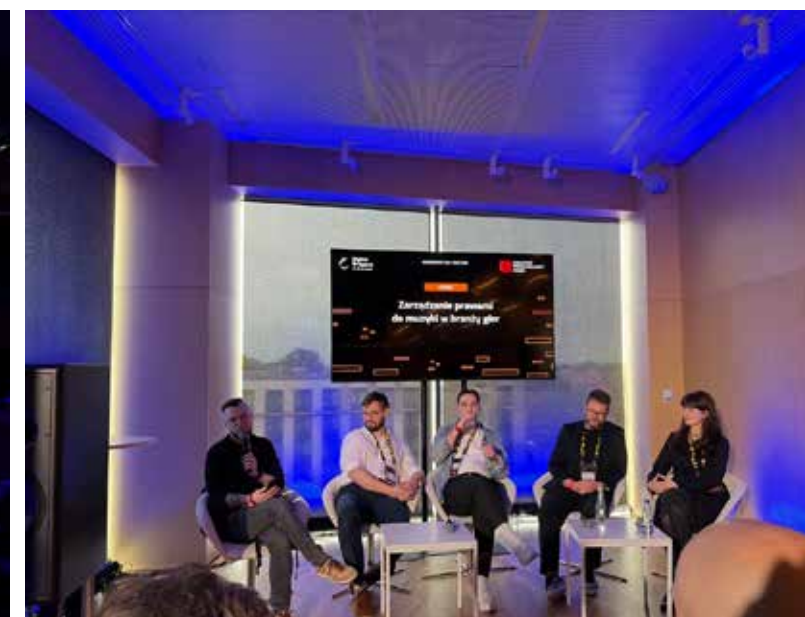
Z perspektywy twórców szczególnie istotny był panel poświęcony muzyce w grach. Pokazał on, że współczesna ścieżka dźwiękowa nie funkcjonuje wyłącznie jako ilustracja gotowego obrazu. W tym modelu kompozytor, sound designer, music designer, programista i game director pracują w jednym procesie twórczym, a nie w kolejnych, niezależnych etapach produkcji.

Jeżeli muzyka, narracja i warstwa audiowizualna są integralną częścią doświadczenia gracza, to prawa autorskie nie powinny być traktowane jako formalność załatwiana na końcu produkcji. Powinny być elementem profesjonalnego planowania projektu: od ustalenia autorstwa, przez zakres przenoszonych lub licencjonowanych praw, po zasady dalszej eksploatacji utworów.

WYNAGRODZENIE, SUKCES, UDZIAŁ TWÓRCY

Jednym z ważnych tematów konferencji była relacja między sukcesem komercyjnym gry a wynagrodzeniem

FOT. MICHAŁ LEPECKI



twórców. Dyskusja o tzw. klauzuli bestsellerowej pokazała, że prawo coraz wyraźniej dostrzega sytuacje, w których pierwotnie ustalone wynagrodzenie może okazać się nieproporcjonalnie niskie wobec późniejszych korzyści osiągniętych z eksploatacji utworu. Paneliści wskazywali na praktyczne trudności: niewielką liczbę rozstrzygnięć sądowych, częste ugody, problemy z dostępem do danych oraz trudność w przypisaniu sukcesu gry do konkretnego komponentu twórczego.

To ważna informacja dla twórców. W gamedevie sukces jest najczęściej rezultatem pracy zespołowej, ale zespołowy charakter produkcji nie oznacza, że indywidualny wkład twórcy traci znaczenie. Przeciwnie, wymaga staranniejszego opisanego w umowach. Dotyczy to zwłaszcza pól eksploatacji, terytorium, czasu trwania umowy, wynagrodzenia, zasad korzystania z utworu w materiałach promocyjnych, soundtrackach, dodatkach, adaptacjach, sprzedaży gadżetów czy projektach crossmediowych.

Profesjonalne zarządzanie prawami nie polega na blokowaniu eksploatacji. Polega na takim ułożeniu relacji, aby producent, wydawca i twórca wiedzieli, jakie prawa są wykorzystywane, w jakim zakresie i na jakich warunkach. Dobrze skonstruowana umowa zmniejsza ryzyko konfliktu, zwiększa przewidywalność projektu i pozwala twórcom świadomie uczestniczyć w wartości, którą współtworzy.

Gry stają się coraz ważniejszym polem eksploatacji utworów, a tym samym coraz ważniejszym obszarem ochrony i zarządzania prawami. Dotyczy to kompozytorów, autorów tekstów, scenarzystów, twórców dialogów, grafików, animatorów i wszystkich tych, których praca może zostać utrwalona, wykorzystana, rozwijana lub monetizowana w ramach gry oraz poza nią.

Wnioski dla twórców: o prawach trzeba rozmawiać wcześniej, precyzyjnie i bez fałszywego założenia, że kwestie prawne stoją w sprzeczności z procesem kreatywnym. W dobrze zarządzanym projekcie prawo autorskie nie za-

FOT. MAT. PROMOCYJNE / REDAKCJA

trzymuje gry. Pomaga ustalić zasady, dzięki którym twórczość może bezpiecznie pracować – także wtedy, gdy gra zaczyna żyć własnym życiem na rynku.

Obecność ZAiKS-u na Digital Dragons miała praktyczne znaczenie. Program wydarzenia obejmował zarówno zagadnienia produkcyjne i biznesowe, jak i prawne aspekty eksploatacji własności intelektualnej, współpracy międzybranżowej oraz międzynarodowego obrotu prawami.

NAGRODY DIGITAL DRAGONS

Podczas konferencji przyznano Digital Dragons Awards – najstarsze i jedne z najbardziej prestiżowych nagród polskiej branży gier. Gala obejmowała siedem głównych kategorii, w tym: najlepszą polską grę, najlepszy game design, oprawę wizualną, audio, narrację, grę mobilną oraz najlepszą grę zagraniczną. Nagrody przyznawane są od 2012 roku, a o nominacjach i zwyciężcach decydują głosy ekspertów oraz społeczności gamedev.

W 2026 roku tytuł Best Polish Game of 2025 otrzymała *Cronos: The New Dawn* studia Bloober Team. Produkcja została również wyróżniona za oprawę wizualną i audio. *The Alters* od 11 bit studios zdobyło nagrody za game design i narrację, *#DRIVE Rally* od Pixel Perfect Dude zostało uznane za najlepszą polską grę mobilną, a w kategorii najlepszej gry zagranicznej zwyciężyło *Clair Obscur: Expedition 33* od Sandfall Interactive. Wyróżnienia Indie Dragons Awards trafiły do projektów: *Mutter*, *Foxy Dumplings* i *Demon Bluff*.

FESTIWAL MUZYKI FILMOWEJ

TEKST Aleksandra Chmielewska

Czy rzeczywistość muzyki filmowej i świat czarów mają ze sobą coś wspólnego? Organizatorzy festiwalu nie podają tego w wątpliwość, bo tegorocznej, dziewiętnastej edycji przypisali hasło przewodnie „Magia muzyki filmowej”. W dniach 13-17 maja Kraków po raz kolejny stał się przestrzenią celebracji muzyki funkcjonującej pomiędzy światem kina, koncertu i zbiorowej pamięci popkulturowej. Magia ujawniała się na wielu poziomach – w emocjach towarzyszących koncertom, w niezwyklej energii artystycznych spotkań, ale też w samych tytułach obecnych w programie. Nieprzypadkowo ukoronowaniem tegorocznej edycji był pokaz z muzyką na żywo z *Harry’ego Pottera i Kamienia Filozoficznego* – filmu, który dla wielu widzów pozostaje jednym z najlepszych przykładów tego, jak silnie muzyka potrafi współtworzyć ekranową magię.

Rok 2026. Okres rozkwitu platform streamingowych. Czas, kiedy temat muzyczny z serialu potrafi być równie rozpoznawalny jak motyw z hollywoodzkiego blockbustera.

Trudno przejść obojętnie obok tego fenomenu i dlatego jednym z centralnych punktów programu festiwalu stała się „Międzynarodowa Gala Seriali FMF”, podczas której publiczność usłyszała m.in. muzykę z *Białego Lotosu*, *Bridgetonów*, *Yellowstone*, *Pingwina* czy *Dnia Szakala*. Olbrzymia przestrzeń TAURON Areny Kraków oraz potężne instrumentarium (na scenie wystąpiło ponad 150 muzyków, w tym Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Chór Pro Musica Mundi oraz Chór Chłopięcy i Dziewczęcy Filharmonii Krakowskiej), nadały całemu koncertowi imponujący rozmach. Jednak jeszcze istotniejszy od widowiskowości wydarzenia wydawał się jego przekaz. Gala udowodniała, że muzyka serialowa dorównuje rangą kompozycjom stworzonym na wielki ekran.

Szczególnie wyczekiwany gościem tegorocznej edycji FMF był James Newton Howard, jeden z najbardziej wziętych twórców Hollywood, kompozytor odpowiedzialny za muzykę do *Szóstego zmysłu*, *Znaków*, *Pretty Woman* czy

serii *Igrzyska śmierci*. Howard pojawił się w Krakowie nie tylko jako gość honorowy, ale również dyrygent, gospodarz i narrator prowadzący koncert „The Magic of James Newton Howard” w ICE Kraków Congress Centre. Wybrane kompozycje Howarda, w tym ścieżki dźwiękowe z mniej znanych filmów, zostały rozbudowane do pełnych form symfonicznych i zaprezentowane przez Orkiestrę oraz Chór Filharmonii Krakowskiej wraz z solistami. Wyjątkowo entuzjastycznie publiczność przyjęła suitę z *Igrzysk śmierci* oraz wykonanie utworu *The Hanging Tree*, które należało do najbardziej emocjonalnych momentów całego koncertu.

Zupełnie inną energię przyniósł koncert Volkera Bertelmana, znanego szerzej jako Hauschka. Laureat Oscara za muzykę do *Na Zachodzie bez zmian* wystąpił w postindustrialnej przestrzeni Teatru Łaźnia Nowa, prezentując projekt oparty na preparowanym fortepianie, elektronice i ambientowych strukturach. Tego typu wydarzenia przypominają, że FMF próbuje zachować równowagę pomiędzy widowiskowością a eksperymentem.

Olbrzymim zainteresowaniem cieszył się wspomniany już finałowy pokaz *Harry’ego Pottera i Kamienia Filozoficznego*. W obliczu dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości nostalgia wydaje się jednym z najważniejszych paliw współczesnej popkultury. Trudno było nie odnieść wrażenia, że tego typu pokazy najlepiej pokazują siłę muzyki filmowej – zdolność do uruchamiania emocji zakorzenionych nie tylko w samym filmie, ale także w osobistych wspomnieniach widzów. Projekcja realizowana z okazji 25-lecia premiery filmu została przyjęta nadzwyczaj entuzjastycznie, a na widowni udało się stworzyć wyjątkową, niemal rodzinną atmosferę.

Istotnym elementem festiwalu pozostawały również wydarzenia branżowe i inicjatywy skierowane do młodych twórców. Podczas „Gali Nagród FMF” w Teatrze im. Juliusza Słowackiego rozstrzygnięto między innymi konkurs Pitching Movie Song na piosenkę do powstającego filmu *Mock. Śmierć w Breslau* w reżyserii Michała Gazdy.

Nagrodę laureatowi – Dawidowi Majewskiemu – wręczył wiceprezes Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Ferid Lakhdar.

Ważnym elementem tegorocznej edycji festiwalu był również FMF Young Talent Award – międzynarodowy konkurs dla młodych kompozytorów muzyki filmowej, który od lat stanowi jedną z najważniejszych przestrzeni promocji nowych talentów w branży audiowizualnej. Tegoroczne zadanie konkursowe polegało na skomponowaniu nowej muzyki do fragmentu kultowego filmu *Vabank* Juliusza Machulskiego. Organizatorzy postawili tym razem na estetykę inspirowaną jazzem, co wymagało od uczestników nie tylko warsztatowej sprawności, ale także dużej świadomości stylu. Laureatką pierwszego miejsca została Natalia Hatz, a zwycięska kompozycja zabrzmiała podczas „Gali Nagród FMF”. Coraz większą rozpoznawalność zdobywa zainicjowana w zeszłym roku Nagroda im. Jana A.P. Kaczmarka „Marzyciel” – prestiżowy program dla młodych kompozytorów muzyki filmowej. Stypendium w wysokości 20 tysięcy złotych otrzymała Kasia Gawlik, a wśród pozostałych finalistów znaleźli się Dawid Majewski, Magdalena Sowul, Yana Couto oraz Maciej Henel-Celis.

Emocje towarzyszące odbieraniu nagród – choć całkiem inne od wzruszeń towarzyszących słuchaniu muzyki filmowej na żywo – to także swego rodzaju magia.

Podobnie jak ekscytacja związana ze spotkaniem z ulubionym kompozytorem o światowej sławie. I jak to, że czasem wystarczy kilka dźwięków, by rozpoznać konkretny temat i by na ekranie wyobraźni zaczęły pojawiać się związane z nim obrazy. Jest więc tych odcieni magii muzyki filmowej bardzo wiele i próżno szukać dla nich wspólnej definicji. Jedno jest pewne – w rzeczywistości nieustannego nadmiaru obrazów, informacji i bodźców, dźwięk wciąż potrafi zatrzymać człowieka na kilka chwil, przywołać emocje albo konkretny moment zapisany gdzieś głęboko w pamięci. I kto wie, czy właśnie w tej zdolności zatrzymywania odbiorcy nie kryje się najbardziej magiczny aspekt muzyki filmowej.



FOT. BORYS I ROBERT ŚLUSZNIK

PROJEKT ŻYCIA

Z Alicją Majewską i Włodzimierzem Korczem, jednym z najtrwalszych duetów w historii polskiej muzyki rozrywkowej, rozmawia Dorota Serwa

Jaką rolę w wyborze muzycznej profesji odgrywają mistrzowie? Ci pierwsi nauczyciele edukacji muzycznej?

Alicja Majewska: W świecie muzyki klasycznej takich mistrzów, pierwszych nauczycieli, spotyka się na kolejnych etapach edukacji artystycznej, ale ja żadnych tego typu szkół nie kończyłam. Moje konserwatorium muzyczne to kilkanaście lat prywatnych lekcji śpiewu solowego u profesor Olgi Łady, a zajęcia ze śpiewu wielogłosowego miałam w zespole Partita podczas nagrań, koncertów i festiwali pod kierownictwem Tośka Kopffa, świetnego muzyka. Wyboru tej profesji dokonałam sama, bo po pierwsze śpiewałam od dziecka niedługo po tym, jak zaczęłam mówić, a po drugie szalenie spodobało mi się kolorowe życie estradowe, te podróże do obcych krajów – Czechosłowacja, NRD, Bułgaria, Związek Radziecki, Rumunia – w tamtych czasach to były atrakcje dostępne tylko dla wybranych. Do tego wypłaty w bonach dolarowych, za które w Peweksie można było kupić kosmetyki, słodycze i inne cuda niedostępne w sklepach złotówkowych. Za czasów mojego dzieciństwa najważniejszym łącznikiem ze światem było radio, a w nim wydarzenia takie jak pogrzeb Bieruta, z którego najbardziej zapamiętam monumentalny, podniosły marsz żałobny. Może właśnie dlatego przez jakiś czas miałam ciągoty do wykonywania pieśni smutnych, a nawet tragicznych. Później docierały do mnie z tego radia dźwięki o wiele bardziej pogodne, jednak zawsze największe wrażenie robiły na mnie głosy o głębokim, bogatym brzmieniu, takie, jaki miała na przykład Sarah Vaughan. Nie wzorowałam się na niej, ale lubiłam słuchać.

Włodzimierz Korcz: A Sława Przybylska? Opowiadałaś kiedyś, że po wielu latach spełniłaś swoje marzenie z lat wczesnej młodości, wręczając jej na scenie fiołki.

AM: Tak, Sława posiada właśnie taki przyjemny, ciemny głos i śpiewa piękne piosenki, ale na niej też się nie wzorowałam.

WK: A mnie się wydaje, że w jakimś sensie tak. Może nie miałaś tej świadomości, ale podświadomie wzorowałaś się na tych paniach, które dbały o kulturę języka nie tylko w piosenkach, jakie zdecydowały się śpiewać, ale też w sposobie kontaktowania się z widzami. Na przykład na takich, które nie krzyczały ze sceny: „Jak się macie!”.

AM: Ale ja się nie wzorowałam na nikim konkretnym!

WK: Ja tylko mówię o tym, skąd się wzięła twoja estetyka. Dlaczego na przykład śpiewasz piosenki kantylenowe, z tekstami literackimi czy wręcz poetyckimi.

AM: Jak już trafiłam na ciebie, to śpiewałam to, co mi napisał i co mi się spodobało. Generalnie traktuję siebie jako piosenkarkę liryczną.

WK: Jesteś liryczno-dramatyczna.

AM: Dramatyczna może nie, charakterystyczna.

WK: Ty – charakterystyczna? Prywatnie tak. Chociaż na początku rzeczywiście byłaś troszkę charakterystyczna z tymi swoimi loczkami, bo miałaś mało lat i byłaś sympatyczna. A potem nabrałaś pewnych walorów, takich dramatyczno-lirycznych, i stałaś się kimś dużo bardziej dojrzałym.

Zadając państwu to pytanie, miałam na myśli mistrzów, którzy pozwalają odnaleźć swój styl, uskrzydlać i którzy pozwalają być sobą.

AM: Mój żyjący mistrz siedzi właśnie obok. Nie zawsze miałam ochotę się z nim zgadzać, ale chyba w końcu jednak uskrzydlił mnie i pozwolił odnaleźć swój styl.

WK: Dla mnie takim mistrzem był Zygmunt Konieczny. Jeszcze w czasie studiów zachwycałem się jego rwanymi

FOT. SŁAWOMIR MIELNIK / MUZEUM POLSKIEJ PIOSENKI W OPOLU





frazami, które tak fascynująco śpiewała Ewa Demarczyk, i przez jakiś czas próbowałem pisać podobnie. Parę razy usłyszałem nawet: „Ten Korcz to taki nasz łódzki Konieczny”. Jakiś ja byłem dumny! Zdobywałem nagrody za kompozycje w konkursach, gdzie publicznością była głównie entuzjastycznie reagująca studenteria, ale już na koncertach dla zakładów pracy szalu nie było. Zrozumiałem, że za bycie drugim Koniecznym braw się nie dostaje i że muszę zrobić coś, żeby stać się pierwszym Korczem. Łatwo nie było, ale minęło parędziesiąt lat i w końcu jako tako się udało.

AM: A o mnie parę razy usłyszałam „polska Edith Piaf”.

WK: Kiedyś zadzwonił do mnie Wojtek Młynarski, nad ranem – on zawsze nad ranem dzwonił – i powiedział, że ma genialny pomysł. Bierze wszystkie najważniejsze piosenki Edith Piaf, tłumaczy na polski, a potem wyreżyseruje i poprowadzi recital Alicji Majewskiej, z którym objadą całą Polskę, a może i pół Europy. I ona się wycofała z tego, mówiąc, że nie da rady, że to za trudne. Młynarski w nią wierzył, ja namawiałem, a ona – że za trudne. Co i rusz miałem takie problemy z Majewską.

AM: Przerastało mnie to wtedy.

To kwestia skromności czy raczej samoświadomości?

AM: Samoświadomości.

WK: A moja świadomość na jej temat była taka, że może były pewne słabości, ale też było ogromne pole do rozwoju. Ona nie zawsze to pole do rozwoju widziała. A ja twierdzę, że ona cały czas dojrzewa. Przecież Alka teraz śpiewa o wiele lepiej niż 40 lat temu.

Czy był jakiś moment zwrotny na państwa drodze zawodowej, że zdaliście sobie sprawę, iż wasza współpraca to strzał w dziesiątkę?

AM: Dla mnie strzałem w dziesiątkę było postawienie na Włodzimierza Korcza. Na mój debiutancki występ w Opolu wybraliśmy z mężem piosenkę Derfla i Iredyńskiego, a o aranżację poprosiliśmy Włodka. I tak zaaranżował, że piosenka dostała główną nagrodę. Potem już przy wszystkich przedsięwzięciach estradowych i telewizyjnych opierałam się o niego.

WK: Złowiła mnie po prostu. Ja przez wiele lat byłem rozstrzelony zawodowo. Nie do końca wiedziałem i nawet specjalnie się nie zastanawiałem, jaką muzykę powinienem pisać. Było zamówienie na przeboik – proszę uprzejmie,

muzyka do wiersza – z przyjemnością, oratorium – paręnaście niedospianych nocy i już gotowe. I w zależności od wykonawcy, z którym pracowałem, pisałem pod niego. Tak, żeby pokazać jego walory jak najlepiej. Ale w pewnym momencie okazało się, że tych zajęć z Alicją mam coraz więcej, a z innymi coraz mniej. Nawet nie wiem, kiedy to się stało, że zacząłem pracować prawie tylko z Majewską.

AM: Od momentu, gdy zacząłeś ze mną jeździć jako pianista na koncerty estradowe. Bo przecież wcześniej śpiewałam z innymi muzykami.

WK: Pracowałem na estradzie z Jurkiem Połomskim, Irką Santor, Haliną Kunicką, Haliną Frąckowiak, Danką Rinn, Michałem Bajorem, Edytą Geppert – grałem z nimi recitale, ale to były równoległe działania. Początkowo pisałem dla Alicji piosenki i aranżacje, ale na koncerty z nią nie jeździłem, bo po prostu brakowało czasu. Jak przygotowywała jakieś widowisko estradowe czy telewizyjne, to dzwonił do mnie z mężem, żebym zajął się kierownictwem muzycznym. No to się zajmowałem. Aż w którymś momencie zacząłem z nią występować na koncertach i tak to się kręci do dzisiaj.

AM: Właściwie prawie cała moja droga zawodowa to Włodzimierz Korcz. On ma tę wyjątkową przypadłość, że nie tylko komponuje, ale też pracuje nad piosenką z każdym wokalistą.

WK: Nigdy nie pracowałem tak, że piszę piosenkę dla kogoś, kończę i dalej rób, co chcesz. Do mnie przychodzi się na próby i szuka – najpierw tonacji, potem jakichś istotnych napięć, kulminacji. Oczywiście na samym początku musi być kultura języka. Jeżeli ktoś nie wymawia spółgłosek, to ja z nim nie pracuję, bo spółgłoski są czasami ważniejsze niż samogłoski, o czym mało kto wie. Ale zawsze, najpierw, zanim taki utwór ujrzy światło dzienne przed wykonaniem publicznym, musi odbyć się szereg prób po to, żeby piosenka była zgodna z zamierzeniem autora i kompozytora oraz była wykonana najlepiej jak to możliwe.

Czy w ramach prób dopuszczane są modyfikacje, zmiany?

WK: Oczywiście! Zmiana tonacji, konkretnych dźwięków, długości piosenki, dopisywanie czegoś, żeby lepiej zabrzmiało.

Co jest kluczowe w budowaniu i utrzymaniu tak długotrwałej relacji?

AM: Mimo wszystko sukcesy, bo bez nich po jakimś czasie wszystko chyba by się rozpadło. W tym zawodzie przyjaźnie w dużej mierze wiążą się ze wspólnotą działań i gdyby tu coś się rozjechało, mogłoby być różnie.

WK: Sukcesy sukcesami, ale jest dla mnie jeszcze jedna ważna rzecz, dzięki której ta relacja przetrwała. Pracowałem z czołówką polskich wykonawców. Każdy z nich był wybitnym wykonawcą estradowym, natomiast prawie wszyscy byli przewidywalni. Nawet ci najlepsi. I ja po trzech, czterech koncertach czułem jakiś taki rodzaj znużenia. Wiedziałem, jaki manewr taktyczny – wokalny czy interpretacyjny – będzie zastosowany. Musiałem się trochę zmuszać do tego, żeby grać przyzwoicie, nie stracić

koncentracji. Natomiast z Alicją jest tak, że ona nigdy mnie nie nudzi. Każdej piosenki, którą śpiewa, słucham, akompaniując kolejny raz z takim samym zainteresowaniem. Ona ma na scenie nieustannie rodzaj jakiejś niezwykle świeżości. I śpiewa niby tak samo, a właściwie nie tak samo. Mnie się wydaje, że to jest jeden z tych powodów, dla których do tej pory odnosi takie sukcesy i ludzie chcą jej słuchać. Są osoby, które na nasz recital, który gramy od lat, przychodzą po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt razy. Teoretycznie im się dziwię – jak można słuchać tego samego sto pięćdziesiąt razy na przykład. Choć ja słucham kilkanaście tysięcy razy. I też się nie nudzę.

AM: Podejrzewam, że może dlatego masz taki stosunek do mojego śpiewania, bo czujesz się za mnie odpowiedzialny, słuchasz mnie i masz swoje uwagi. Taki rodzaj kontroli jest bezcenny, bo przecież przy wielokrotnym wykonywaniu piosenki może pojawić się maniera, jakieś rozminięcie z prawdą wyrazu. Uszom Włodka takie rzeczy nie umkną, więc wytyka, często boleśnie, wszelkie niedoskonałości, ale jak jest okazja, zdarza się, że pochwali.

WK: Wywodzimy się z czasów, kiedy dykcja i artykulacja były bardzo ważną częścią piosenki. Nas uczono, że tekst musi mieć sens, musi mieć walory literackie i muzyka też powinna być niebanalna. Co prawda często nawet dobra piosenka bywa sztuką banału, ale trzeba kombinować, starać się, żeby mimo wszystko stała się bardziej sztuką niż banałem.

To, co państwa łączy, to – jak sami podkreślacie – również wspólne wartości, nie tylko artystyczne.

AM: Tak, mamy podobny stosunek – co jest bardzo ważne w takiej współpracy – do pieniędzy. Jeśli na przykład przyjdzie propozycja udziału w koncercie charytatywnym i ja zdecyduję, że trzeba to przyjąć, Włodek automatycznie potwierdza. Jedynie rozdzwięki pojawiają się wtedy, kiedy Włodek twierdzi, że moje honorarium jest za niskie w stosunku do jego stawki, a ja twierdzę odwrotnie.

WK: Wiele zespołów rozpada się z powodu pieniędzy. Nam to nie grozi. Ale czemu mówimy o sprawach tak przyziemnych, o – przepraszam za wyrażenie – pieniądzech?

A światopogląd?

WK: Światopoglądowo jesteśmy bardzo podobni. Oceny ludzkich postaw mamy bardzo podobne. Stosunek do polityki również, co jest niebagatelne, z tym, że nigdy nie próbowaliśmy wpływać na swoje poglądy, one już takie były.

Jeżeli jednak pojawiają się między państwem jakieś spory, to czego dotyczą?

AM: Spraw zawodowych.

WK: Problem polega na tym, że Alicja czasami źle znosi autorytatywność moich uwag.

AM: A powinnam dobrze znosić?

WK: Na fizyce molekularnej się nie znam, więc się nie wychylam, ale w sprawach muzycznych parę rzeczy wiem na pewno, więc przekazuję jako pewnik, a wtedy ona twierdzi, że też musi mieć możliwość wypowiedzenia

swojego zdania. To strasznie przedłuża robotę, bo docho-
dzimy do konsensusu dopiero po dwóch, trzech dniach i ja
przez ten czas zżymam się, zamiast napisać na przykład
nową piosenkę dla Majewskiej.

AM: Z tym się zgadzam.

WK: No, nareszcie.

AM: Pod wpływem pracy i ćwiczeń przekonuję się, że
uwagi były słuszne, ale po jakimś czasie. Byłoby to jednak
fałszywe, gdybym miała przytaknąć czemuś, z czym się
nie zgadzam.

Rozumiem, że to nie jest kwestia kompromisu, ale przekonania?

AM: Tak!

WK: Widzi pani, łatwego życia nie mam.

Macie państwo swój system komunikacji?

AM: Nawet telepatyczny. Po tylu latach przebywania ra-
zem bardzo często jest tak, że Włodek porusza temat, o któ-
rym przed chwilą właśnie myślałam. Dokładnie wiem, co
chce powiedzieć.

A na scenie?

WK: Na scenie to po oddechu wiem, kiedy ona wejdzie
w następną frazę. Na przykład, jeżeli zdarzyłoby się jej
zapomnieć jakiegoś słowa, ja nie mam z tym żadnego pro-
blemu, w tej samej sekundzie jestem razem z nią.

AM: Jak zapomnę słowo, co mi się rzadko zdarza...

WK: Mówi wszystkim, że się pomyliła.

AM: Teraz już nie, ale kompletnie nie umiem haftować.
Kiedyś Zbyszkowi Wodeckiemu na imprezie plenerowej
wiatr zwiął z pulpitu tekst piosenki i on przez cztery minu-
ty wyśpiewywał jakieś dziwne słowa, czyli haftował bez-
wstydnie, a publiczność reagowała tak, jakby nic się nie
stało. Publiczności na ogół wydaje się, że mylić to mogą się
tylko amatorzy i że zawodowcy mają te pomyłki wkalku-
lowane w scenariusz. O żaglu, co się bieli, śpiewam czter-
dzieści parę lat, ale kiedyś w Ełku zapomniałam słowo,
kompletna dziura. Po koncercie podpisujemy płyty i wszy-
scy gratulują tego świetnego gagu z pomyłką. Próbowałam
tłumaczyć, że przydarzyło mi się to naprawdę, ale chyba
jakoś nikogo nie przekonałam. Prawdę mówiąc, ja już prze-
stałam się stresować takimi wpadkami, bo przynajmniej
wszyscy widzą, że nie śpiewam z playbacku.

WK: Miałem kiedyś taką sytuację, że przyszła do mnie
kobieta po koncercie i mówi: „To jest niemożliwe, żeby pan
się kiedykolwiek pomylił, żeby pan zagrał jakąś inną nutę”.
Chciałem jej wytłumaczyć, że jak się pomyli, to oszukuję,
że tak miało być, ale pani potraktowała to jak dobry dow-
cip i zrozumiałem, że moja uczciwość została kompletnie
zlekceważona.

Trochę statystki. Czy kiedykolwiek policzył pan swoje kompozycje?

WK: Przez pewien czas byłem rekordzistą Polski co do
liczby niezgłoszonych utworów do ZAiKS-u. Co jakiś czas
napotykam utwory, o których mówią mi, że są moje, ja
upieram się, że nie, a potem się okazuje, że rzeczywiście

są moje. Nie pamiętam ich, bo pisałem je z dnia na dzień,
z nocy na noc, nagrywałem na drugi dzień, na trzeci gra-
łem. Nigdy tego nie liczyłem. Nawet nie wiem, ile Alicji
napisałem piosenek.

AM: Ja też nie wiem. Można policzyć te z płyt.

WK: Kiedyś ktoś robił zestawienie piosenek, które pisa-
łem dla dziecięco-młodzieżowego zespołu harcerskiego
Gawęda i wyliczył około 130. I kiedy? Jak? Nie mam pojęcia.
Myślałem, że z 40, góra 50.

Jak z perspektywy ponad 50-letniej współpracy zmieniły się według państwa rola i znaczenie twórczości, status twórców, artystów?

WK: Kiedyś artystami nie nazywano wielu z tych ludzi,
którzy dzisiaj tak się nazywają.

AM: Sam fakt, że ktoś stoi na estradzie przed mikro-
fonem, nie musi oznaczać bycia artystą. Myślę, że musi
istnieć jakaś różnica między artystą a wykonawcą estrad-
owym. Sama o sobie nie potrafię tak myśleć bez pew-
nych oporów, wolałabym, żeby tak sądzili inni. Jeśli chodzi
o twórców, to był taki koncert w Opolu z okazji jubileuszu.
Siedzieliśmy na scenie i Marysia Szablowska zadała pyta-
nie Włodekowi: „Jak się tworzy przeboje?”. A Włodek odpo-
wiedział: „Kiedyś piosenki się komponowało, a teraz się
produkuje”. Można by z tego wysnuć wniosek, że twórców
zaczynają wypierać producenci.

WK: Piosenka od wielu już lat jest produktem. Myślę,
że artysta to człowiek, który pisze coś, co uważa, że jest
zgodne z jego wizją artystyczną, i chce do tego przekonać
słuchaczy. Natomiast producent z samej zasady musi trak-
tować piosenkę jak towar, który jest dobry tylko wtedy,
kiedy da się dobrze sprzedać.

Czyli artysta nie tworzy produktu, tylko przekaz artystyczny, ten zaś, który ukierunkowany jest na produkt, wykonuje jedynie zawód artystyczny?

WK: Niewiele stać na to, żeby pisać coś, co sami uznają
za twórczość i jeszcze z tego żyć. Wierzę, że jest cała masa
pięknych utworów, które powstały, ale których nikt nie
zna, bo nie mają tak zwanej pokupności. Żeby produkt się
sprzedał, to musi go kupić bardzo wielu klientów.

AM: Od jakiegoś czasu panuje taki trend, że wykonaw-
cy nie szukają zawodowców do napisania tekstu piosenki,
tylko sami go sobie piszą. Mnie to strasznie wkurza, kiedy
ktoś opowiada o tym, że nagrał płytę i tłumaczy, że jego
piosenki odnoszą się do osobistych przeżyć, odczuć, a inni
oceniają, że to bardzo wartościowe, bo osobiste. A jeżeli
osobiste jest koślawe, to znaczy, że też jest wartościowe? Ja
bym wolała, żeby teksty były po prostu dobre. Słyszałam,
że firmy, które promują młodych wykonawców, wymagają
czasem od nich samodzielnego pisania tekstów i muzyki,
a później podpisują z nimi umowy, na mocy których zyski
z wydanych płyt pobierają właśnie te firmy. Może właśnie
z tego wynika ten trend, chociaż nie przesądzam, bo może
to jednak tylko głupie plotki.

WK: Zdarza się, że czytam w internecie nieporadną ry-
mowankę, widzę nieskładność myślowo-warsztatową, coraz
częściej wulgarny bluzg, po prostu dramat, a potem widzę

dziesiątki wpisów internautów, którzy wpadają w ekstazę,
jaka to piękna poezja jest. Inni przy tych bluzgach dopisują,
że właśnie ten konkretny tekst jest dowodem na dojrzałość
artystyczną twórcy. Próbuję z tego wyciągnąć jakiś sensow-
ny wniosek, ale nic mądrego nie przychodzi mi do głowy.

AM: W dobie rewolucji technologicznej twórcą może
być każdy, kto ma dostęp do odpowiednich programów
komputerowych, bez zwracania sobie głowy takimi niu-
ansami jak warsztat twórczy czy wiedza ogólna. Niedaw-
no spotkałam wykonawcę estradowego, któremu nic nie
mówiły nazwiska Wasowskiego czy Przybory, a spytany
o Bacha, Beethovena czy Szopena, po krótkim namyśle
odpowiedział – „Nie zetknąłem się”.

WK: Pochwalę się, że mnie te nazwiska jednak coś mó-
wią i zaryzykuję twierdzenie, że z pisaniem muzyki to jest
tak, że najpierw musi być talent, potem trochę wykształce-
nie pomaga, później termin i natchnienie. Jak jest termin,
musi przyjść natchnienie, żeby to, co najlepsze w nas, ob-
jawiało się w tym, co potem ktoś będzie wykonywał. Wtedy
mamy szansę na dobrą kompozycję.

Co sprzyja twórczości?

WK: Ważne dla mnie jest to, żeby znalazł się ktoś, kto
by chciał śpiewać to, co ja napiszę, dlatego, że ja sam sobie
nie zaśpiewam. Zaśpiewam, ale brzydko. I to jest kolejny
przyczynik do odpowiedzi, dlaczego tak długo pracujemy
z Alicją. Dlatego, że my jesteśmy sobie potrzebni. Ja potrze-

buję kogoś, żeby dobrze śpiewał, ona potrzebuje kogoś, że-
by jej przyzwocie napisał, to tak działa. Poza tym muszę
mieć warunki do odpowiedniego skupienia, bo jeżeli będę
myślał o dziesięciu rzeczach na raz, to po prostu nie napi-
szę tego, co bym mógł napisać wtedy, kiedy będę mógł się
skupić na tym, co w tym momencie najważniejsze.

Co oznacza dla pana twórczość?

WK: Twórczość to poczucie samotności, bezradności
i konieczność radzenia sobie w trudnych sytuacjach.

Czy sztuka może zmieniać świat?

WK: Nie, nigdy nie mogła. Sztuka zawsze jest świadkiem
wydarzeń, może nawoływać, wskazywać szlachetne idee,
ale nigdy nie ma decydującego wpływu na to, co się dzieje
na świecie. Jest odbiciem wydarzeń i czasami czymś, co
pomaga zachować nadzieję. To jak każde dobro – oprócz
tego, że jest dobrem, musi mieć siłę. Jeżeli nie ma siły, to
samo dobro niewiele może zdziałać.

AM: Wiem, że śpiewając, nie mam żadnego wpływu na
losy świata, ale na scenie mam poczucie, że ci, którzy mnie
słuchają, potrzebują serdeczności, życzliwości i współod-
czuwania tych wszystkich wzruszeń i radości, które za-
warły się w słowach i muzyce. Od czasu, kiedy pojawiły
się nowe formy kontaktu z naszymi słuchaczami – maile,
smsy, rozmowy po koncertach, wiem, że jakaś piosenka
czy przesłanie pomogły komuś rozwiązać problem, wyjść



FOT. BARTEK BARCZYK

z jakiegoś dołka, np. w chorobie. Dlatego, mimo że te nasze spotkania po koncertach bywają nieraz męczące, to gdy mam chwile zwątpienia i zadaję sobie pytanie, czy to w ogóle ma sens, przypominam sobie te listy i słowa. Czasami słyszę po koncercie, że ktoś przychodzi wielokrotnie na nasz występ po to, żeby znaleźć się choć przez kilka chwil w innym, lepszym świecie, lepszym od tego codziennego. To dla mnie większa nagroda niż te wszystkie festiwalowe.

WK: Piosenka nie jest najważniejsza na świecie. Natomiast okazuje się, że dla wielu osób ma o wiele większe znaczenie, niż kiedyś przypuszczałem. My działałyśmy w sferze oddziaływania na emocje, więc często spotykamy ludzi, którzy są wzruszeni, mówią miłe słowa i to jest piękne, ale ciągle obawiam się, że nieco ponad nasze zasługi.

Myślę, że w dużej mierze wynika to z państwa szacunku do słuchaczy, z którymi też macie szczególnie relacje, w tym ze swoimi fanami. Kim oni są?

WK: To są przede wszystkim wrażliwcy.

AM: To ludzie wrażliwi na ten rodzaj emocji, jakie niosą piosenki, które śpiewam, na ich rodzaj literacki.

WK: Przekaz tekstowy jest dla nich bardzo ważny. Ważniejszy niż muzyka. Muzyka tylko wspiera. I tak to jest. Moja muzyka powinna wspierać piękny tekst.

AM: Niektóre relacje z tymi wrażliwcami można już chyba nazwać przyjaźniami. To jest takie poszerzenie rodziny na ludzi, na których możemy liczyć i wzajemnie.

WK: Są to ludzie rozmaitych zawodów, ale łączą ich co najmniej dwie rzeczy – wrażliwość na podobne przekazy oraz kultura bycia. To są kulturalni ludzie.

AM: Ale wiesz, Włodek, są też bardzo wartościowi.

WK: Gdy niektórych poznałem bliżej, to okazało się, że ich zewnętrzność, czasami lekko szalona, kryła za sobą nadzwyczajne wartości ludzkie. Kilko z nich naprawdę podziwiam za ich stosunek do innych, za chęć niesienia dobra. Ja wiem, że to może brzmieć banalnie, ale naprawdę to są ludzie czyniący dobro. Dobrze mówię czy nie?

AM: Dobrze mówisz, jesteśmy dumni, że właśnie tacy ludzie wokół nas się pojawiają.

Po czym można poznać artystę świadomego swojej roli na scenie?

AM: Kiedyś estradowca weryfikowano. Żeby stać się artystą albo przynajmniej wykonawcą estradowym i pobierać honorarium, należało się wykazać dyplomem szkoły muzycznej, ale ja takiego wykształcenia nie miałam, więc musiałam stanąć przed komisją Ministerstwa Kultury i Sztuki. Piosenkarka musiała czysto śpiewać, mieć poprawną dykcję, artykulację. I dobrze się ruszać. A odpowiadając wprost na pytanie – wydaje mi się, że prawdziwym artystą na scenie jest ktoś, kogo nie próbujemy oceniać, tylko poddajemy się sile jego talentu, mając absolutną pewność, że to prawdziwy artysta.

WK: Różne są drogi dojścia do profesjonalizmu. Alicja tylko półgębkiem powiedziała, że przez kilkanaście lat pobierała lekcje emisji u profesorki, która się na tym znała. Ile lat chodziłaś na te lekcje?

AM: No przecież mówiłam, że kilkanaście.

WK: Jeżeli ktoś przez kilkanaście lat kształci wokal, to może papierka nie ma, ale wykształcenie ma.

AM: To było przygotowanie do zawodu.

WK: Majewska! Jeżeli profesorka daje ci lekcje, to znaczy, że masz wykształcenie. Ja jestem absolwentem Wyższej Szkoły Muzycznej w klasie fortepianu, czyli też jestem zawodowcem. Teoretycznie. Oczywiście, nauczyli mnie grać przyzwyczajenie, ale całej reszty nauczyłem się sam. Zawodowcami bardzo często stają się ludzie, którzy nie mają żadnego związku z jakąkolwiek profesjonalną edukacją. Sami więc tego uczą poprzez wykonywanie zawodu, przez popełnianie błędów i korygowanie ich. I teraz, nie papierek stanowi to, czy człowiek jest profesjonalistą czy nie, tylko jak traktuje ten swój zawód i jak się zachowuje na scenie i poza nią, i czy dba o swój warsztat, to znaczy o głos, palce, ręce, o samodoskonalenie się. Czy wierzy w to, że osiągnął już wszystko, czy też jest przekonany, że można zrobić to, co robi, lepiej. To jest profesjonalizm.

Jak dbać o kondycję psychiczną, fizyczną, żeby po ponad pół wieku aktywności na scenie nadal być profesjonalnym?

WK: Trzeba być wypoczętym. Nie wolno za bardzo balać, bo jak się zabaluje, to już się nie jest profesjonalnym.

AM: Oczywiście, trzeba dbać o formę, o zdrowie, nie śpiewać przy infekcji, nie przeforsować strun głosowych. Pod tym względem jestem zdyscyplinowana. Badam się regularnie i podporządkowuję zaleceniom lekarzy. Gorzej jest z tą dbałością o psyche, ale staram się znajdować czas na teatr, kino, filharmonię, krótki wyjazd w świat, żeby odciążyć głowę z myślenia o zawodowych zobowiązaniach.

WK: Właśnie jedziemy na pięć koncertów.

AM: Tego się nie powinno robić. Chociaż co najmniej jeden dzień przerwy jest potrzebny, ale co ja mam robić, kiedy słyszę: „Gracie państwo w Szczecinie, a my już czekamy pięć lat tuż obok”. No to jakie ja mam argumenty?

Muszę o to zapytać. Jak państwa zdaniem skutecznie chronić artystów, biorąc pod uwagę tak szybki rozwój sztucznej inteligencji?

WK: Ja mam się martwić? Niech ZAİKS się martwi. Jest masa spraw związanych z finansami i uprawianiem mojego zawodu, w których ja nie uczestniczę, a czerpię zyski i mnie to bardzo odpowiada. Nie sprawdzam, gdzie, co trzeba lokować, dla mnie ważniejsze jest to, żeby napisać coś nowego.

AM: Po transformacji potworzyły się związki chroniące prawa piosenkarzy. Ja jestem w SAWP-ie i dzięki Bogu, że są ludzie, którym się chce poświęcić i pracować tam na naszą rzecz, dla naszego interesu.

Czy jest dzisiaj coś, co jest państwa w stanie zachwycić?

AM: Przyroda. Tak, zdecydowanie.

WK: Kwiaty. Motyle. Ptaki. Morze. Fale. Banał? Może, ale „Nie bójmy się banału,” jak pisał kiedyś w tekście piosenki Marek Groński. Mnie to cały czas zachwyca. Nie słucham za dużo muzyki, chyba że na coś się załapię. Oglądam taki kanał Mezzo w telewizji. Tam są zachwycające koncerty

muzyki symfonicznej czy zespołów jazzowych. I najpierw się zachwyca, ale z drugiej strony to podcina trochę skrzydła, bo słucham, co ludzie potrafią i myślę, rany boskie, co ja tu robię? Ja przy tych ludziach jestem kompletny mizerak. Muszę wymazać potem taki koncert z głowy, żeby cokolwiek zrobić, bo się trochę wstydę.

AM: A ja mam szczęście, bo jeden z moich przyjaciół za-wczasu kupuje mi bilety na wszystkie premiery w Teatrze Wielkim, na koncerty w filharmonii i wtedy, kiedy mogę, to z tego korzystam. Byłam niedawno na Wagnerze, nielauty, wymagający w odbiorze, ale piękny. Cieszę się też, że mogłam kolejny raz posłuchać Leszka Możdżera, tym razem w trio z harmonijką ustną i perkusją. Podobał mi się nie tylko Możdżer jako pianista, ale też jego inteligentne i zabawne zapowiedzi.

Na co jeszcze macie państwo niezaspokojony apetyt?

AM: Na trochę więcej wypoczynku. Nazywamy się od jakiegoś czasu ofiarami sukcesu, bo mamy za mało czasu na to, żeby się częściej spotykać w gronie przyjaciół. Ja uwielbiam spotkania towarzyskie. Od czasu do czasu nawet sama je organizuję.

WK: Bywamy z Elżbietą na tych spotkaniach już od lat 70. ubiegłego stulecia i nie pamiętam, żeby ktoś się nie udało. W ostatnich latach furorę na nich robią wykwiłtne, artystyczne torty od sąsiadki i kulinarny przebój Alki – sałatka z paluszkami krabowymi, którą pochłaniam w ilościach nieprzyzwoitych, wyprzedzając w tym nawet Artura Andrusa. Trzeba przyznać, że umiesz dbać o gości.

AM: Zawsze dbałam i dbam, ale troszkę jest mi tego za mało. Jednak zawsze widzę szklanek do połowy pełną, cytuję Magdę Czapińską z jednej z moich piosenek: „I tyle cudów wokół mnie i tyle wokół zdarzeń, że nie mam czasu przysiąść i spokojnie się zestarzeć”. Ja bardzo doceniam to, że nie mam czasu przysiąść. Więc póki co mam takie marzenie, żeby ciągle narzekać na brak czasu. Żeby było co robić. Opowiadałaś kiedyś, Włodek, o twojej rozmowie z panem Wasowskim, który mówił, że przyjdzie taki czas...

WK: „I do pana przyjdzie taki czas, że nikt od pana niczego nie będzie chciał”. Cholera, jeszcze jakoś nie przyszedł.

AM: Mnie to zadziwia, że Włodek cały czas ma inwencję twórczą – w ciągu ostatnich paru lat napisał dla mnie piosenki na trzy nowe płyty. Ja to mam dobrze. ●

ALICJA MAJEWSKA I WŁODZIMIERZ KORCZ

Od ponad 50 lat tworzą jeden z najbardziej cenionych duetów polskiej muzyki rozrywkowej. Wśród ich najbardziej znanych utworów znajdują się m.in. kompozycje *Odkryjemy miłość nieznaną*, *Jeszcze się tam żagiel bieli* czy *Być kobietą*. Twórczość duetu łączy melodyjność, poetyckie teksty i emocje, które podbijają serca kolejnych pokoleń słuchaczy.



FOT. IRENEUSZ SOBIESZCZUK / PAP

POLSKI POSTPUNK

KRÓTKA HISTORIA

Postpunk czy nowa fala? Używam tych określeń wymiennie. Pierwsze można odnieść do alternatywnego rocka, drugie – szerzej – również do muzyki pop. Ale przecież w latach 80. minionego wieku, gdy zjawisko miało swój czas burzy i naporu, terminu „postpunk” nie było w użyciu. I tak najważniejsza jest muzyka

TEKST Rafał Księżyk

W połowie lat 70. na muzyczną scenę wdarł się punk rock i zmienił reguły gry. Bogom podobne gwiazdy, serwujące patetyczne „suity” rockowe i rozkochane w niekończących się solówkach, okazały się śmieszne. Teraz to dzika energia i bezczelna dosadność rodem z korzennego rock’n’rolla porwały młodą generację, a także podpatrujący ją szolbiznes. Ale takie erupcje szybko się wyczerpują. Prostota przestaje wystarczać. U schyłku siódmej dekady na gruzach starego porządku tworzyły się nowe kierunki. Nastąpił moment poszukiwań i otwartości, jakich nie było na scenie od czasów psychodelii lat 60. Nowa fala wchłaniała brzmienia elektroniki, motorykę funku i disco, rytmy muzyki świata z reggae i afro na czele. A przy tym nie tylko alternatywa – też rock i pop – przemawiały w kontrze do hippisowskiego luzu i eskapizmu minionej epoki.

Nie dało się inaczej również dlatego, że tamten czas określały kryzys naftowy, nawrót zimnej wojny, wreszcie twarda polityka neoliberalna. Gdyby poszukać jednego słowa, które określiłoby granie po punku, byłoby to „niepokój”. Trudno się zatem dziwić, że dziś powróciła nowofalowa estetyka w swoim najmroczniejszym wydaniu. W ostatnich latach pojawiło się w Polsce nie mniej niż 30 młodych zespołów, które sięgają po różne maniery postpunkowej muzyki lat 80., z gotykami i zimną falą na czele.

Gdybyśmy chcieli uporządkować polską chronologię nowej muzyki i ją klasyfikować, napotkamy trudności. I dobrze, bo to tylko świadczy o sile tego ruchu, który nacierał, za nic mając wszelkie porządki. Rzućmy okiem na tę gmatwaninę. Warszawskie zespoły Tilt i Kryzys oraz trójmiejski Deadlock, które uchodzą za rodzimych pionierów punk rocka, w momencie debiutu grały w zasadzie postpunkowo. Tyle że o „postpunku” w Polsce zaczęto mówić dopiero w nowym stuleciu. Wcześniej o ich dokonaniach mówiło się naprzemiennie, bez rozróżniania: punk albo nowa fala. Ten

ostatni termin podjęły pierwsze festiwale prezentujące nową muzykę: I Ogólnopolski Przegląd Zespołów Rockowych Nowej Fali (Kołobrzeg, sierpień 1980), I Przegląd Nowofalowych Grup Rockowych (Toruń, listopad 1980), Nowa Fala na Odrze (Wrocław, czerwiec 1981). Być może chodziło o to, aby słowem „punk” nie zwracać uwagi komunistycznej cenzury, ale fakty były takie, że młode zespoły szły wówczas jedną ławą, nie zwracając sobie głowy stylistycznym puryzmem. Rozdźwięk estetyczny pojawił się dopiero, gdy do głosu doszła druga generacja punka spod znaku hardcore, radykalna tak w skórzano-ćwiekowym image’u, jak i wściekło-dosadnym graniu. Koronnym przykładem przypadek Siekiery, która triumfowała na festiwalu Jarocin 1984 w punkowym wcieleniu, a gdy rok później przedstawiła wsparte przez syntezator chłodne, nowofalowe oblicze, została oskarżona o zdradę i obrzucona wszystkim, co publiczność znalazła pod ręką.

Nowofalowy bakcyl zainfekował masową wyobraźnię podczas 18. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1980 roku. Nie tylko słuchacze w amfiteatrze, ale też miliony widzów zobaczyli ostrzyżoną na chłopczycę wokalistkę w wyjątkowo drapieżnym, jak na tę scenę, rockowym repertuarze. Kora i Maanam wykonali wówczas *Boskie Buenos* oraz *Żądze pieniądza* i z miejsca zyskali status gwiazd, co ugruntował wydany w 1981 roku album „Maanam”. Zarówno ich image, jak i brzmienie z tamtej dekady pełne były odniesień do nowej fali. Ale przecież zespół wywodził się ze środowiska hippisowskiego i po prostu przytomnie zaadaptował świeżą estetykę.

Podobnie było z inną wielką gwiazdą, której hity wprowadziły pod polskie strzechy nową falę w jej esencjonalnym, modernistycznym wcieleniu. Mowa o Republice. Swoją przełomowy koncert zagrali w listopadzie 1981 roku podczas II Festiwalu Nowofalowych Zespołów Rockowych w toruńskim klubie Od Nowa. Wcześniej jednak, przez



kilka lat, jeszcze pod nazwą Res Publica grupa była naśladowcą art rocka spod znaku Jethro Tull.

I jeszcze jedna gwiazda, która wskoczyła do postpunkowego pociągu z całkiem innej pozycji, Lady Pank. W okolicach swej pierwszej i najlepszej płyty kopiowali oni brzmienie The Police, ikonicznej formacji nowofalowego pop rocka. Przy założeniu, że od rocka oczekujemy autentycznego głosu młodego pokolenia, Lady Pank, które korzystało z usług zawodowego tekściarza, było jednak raczej zjawiskiem estradowym. Robert Brylewski, współtwórca m.in. Kryzysu i Brygady Kryzys, wspominał, że gdy na jakimś przeglądzie zobaczyli na widowni Andrzeja Mogielnickiego (pisał m.in. dla Lady Pank), zaczęli śpiewać „po norwesku”, czyli mieszanką niby anglojęzycznych fraz, które miały brzmieć, a nie znaczyć, tak na wszelki wypadek, aby utrudnić mu podsłuchanie, o czym śpiewają młodzi buntownicy.

Trzeba pamiętać, że to były dwa różne światy: zapelniające hale gwiazdy, które podchwyciły nową falę, by kocietować młodzież oraz sama młodzież, która rozpoznała w tej estetyce najlepszy wehikuł do wyrażenia swego stanu ducha. Z całym szacunkiem dla wielkich przebojów dekady i ich twórców, esencja postpunka była zupełnie gdzie indziej, objawiła się w momencie, gdy owa młodzież zaczęła śpiewać własne piosenki. A w tych piosenkach nie było

estradowej kokieterii, ale raczej dzielenie się poczuciem absurdu i lękiem.

Ulubione pytanie: kto był pierwszy? Chieny Cmentarne. Wybieram nieco przewrotną odpowiedź, bo po tej efemerydzie nie zostały żadne nagrania. Grupę założyli w Ustrzykach w maju 1980 roku Bohun i Lelu, czyli współtwórcy bieszczańskiej legendy punka, KSU. Znudzony prostym graniem macierzystej formacji, zostawali po próbach, aby eksperymentować. I tak od punka przechodziło się do postpunka.

Zachowały się za to nagrania innych pionierskich, istic młodzieżowych zespołów polskiej nowej fali, które powstały w 1981 roku. Kontrola W. (pierwotnie Kontrola Władzy, co rychło wyperswadowała cenzura) ze Zduńskiej Woli grała po amerykańsku w duchu Talking Heads, intrygując damsko-męskimi dwugłosami wyśpiewującymi teksty natchnione lekturą Franza Kafki oraz latynoskimi rytmami, które wygrywał na perkusji późniejszy celebryta, Wojciech Jagielski. Zespół doczekał się warszawskiej inkarnacji pod nazwą Kosmetyki Mrs. Pinki, słynnej z takich alternatywnych hitów jak *Miłość na polu minowym* i *Ciągle w ruchu*. Wielka szkoda, że nie zdołał nagrać albumu.

Druga ze wspomnianych grup, która również płyty nie nagrała, to Bikini z Torunia. We wczesnym wcieleniu elektryzowali obecnością trzech chórzystek (była wśród nich późniejsza żona Kazika Staszewskiego) i nawiązaniami

REPUBLIKA. FOT. MIROSLAW STEPIŃIAK ZE ZBIORÓW SPICHLERZA POLSKIEGO ROCKA, MUZEUM REGIONALNEGO W JAROCINIE



do B-52's. Ten zespół był wykwitem środowiska klubu Od Nowa, do którego należeli również Republika, Rejestracja, Nowo Mowa, Fragmenty Nietoperza, a nieco później Kobranocka. Jeśli dodać do tego wspomniany już Festiwal Nowofalowych Grup Rockowych, oferujący bezkonkurencyjny ogólnopolski przegląd, okaże się, że w formatywnych latach 1980-1982 stolicą polskiej nowej fali był Toruń. W drugiej połowie dekady kontynuacją festiwalowych tradycji Od Nowa była aktywność warszawskiego klubu Remont, gdzie odbywały się cotygodniowy cykl Rock Front oraz doroczny przegląd Poza Kontrolą.

Najważniejsze zespoły ukazujące niesłychaną kreatywność i oryginalność pierwszej inkarnacji postpunka to Brygada Kryzys (1981-1983) i Klaus Mitffoch (1979-1984). Oba przemknęły przez scenę jak komety, zdążyły jednak wydać płyty, które niezmiennie wyznaczają kanon polskiego rocka i były też pierwszą dokumentacją możliwości takich artystów jak Robert Brylewski, Tomasz Lipiński i Lech Janerka. Warto pamiętać, że te zespoły w swej początkowej fazie funkcjonowały w środowiskach powiązanych ze sztuką, bo to rzadkość w kręgu polskiego rocka. Twórcy Brygady Kryzys mieli do czynienia z warszawską galerią

Post, muzycy Klaus Mitffocha przenikali się z artystami wrocławskiej ASP, którzy rychło zasłynęli działaniami w grupie Luxus. W podsumowaniu tamtego etapu zjawiska nie może zabraknąć też sceny łódzkiej, gdzie pomiędzy punkiem i postpunkiem frapująco nawigowały Brak i Phantom. Tą pierwszą grupą kierował Ziemowit Kosmowski, który na gruzach Braku (1980-1983) powołał nie mniej ciekawą formację jazzującą, popowej nowej fali, Rendez-Vous (1983-1987).

Najmocniejsze uderzenie polskiej nowej fali nadeszło w orwellowskim roku 1984, a jego areną była scena w Jarocinie. W latach 1984-1986 tamtejszy Festiwal Muzyków Rockowych, kierowany wówczas przez Waltera Chelstowskiego, przeżywał swój najpoważniejszy artystyczny wzlot, kiedy to ton nadawał mu niekoniernie wściekły punk, ale raczej mroczny i nerwowy postpunk. Byli tacy, którzy kpili z przeładowanej ambicjami „chelstowszczyzny”, ale prawda jest taka, że na festiwalu zabrała wówczas głos zupełnie nowa generacja. Młodzi ludzie, których wchodzenie w dorosłość przypadło na czas stanu wojennego i łączyło się z poczuciem zamknięcia i braku perspektyw, odkryli swoją muzykę na depresyjnych albumach Joy Division

i The Cure. Zainicjowany przez nie nurt cold wave, który w świecie anglosaskim przemknął jako jeden z sezonowych trendów, w realiach schyłkowego PRL-u urósł do rozmiarów pokoleniowego manifestu, zdominował polskie podejście do nowofalowej estetyki i do dziś ma swoich wyznawców. Nie znaczy to wcale, że dołączając klimaty zmonopolizowały postpunk, przypomnijmy choćby słynące z odważnie antysystemowego przesłania Ręce do góry z Piły, gdzie pierwsze kroki na scenie stawiał Grabaż, znany później z Pidżamy Porno i Strachów na Lachy.

Podczas Jarocina '84 objawili się trzej najważniejsi reprezentanci zimnej fali. Przede wszystkim Variété z Bydgoszczy, hipnotyzujące poetyckimi tekstami Grzegorza Kaźmierczaka, które rychło zaczęło krzyżować nową falę z jazzem, a potem z elektroniką. Zespół działa do dziś, ponad stylistycznymi podziałami jako instytucja polskiej alternatywy, z 11 płytami na koncie, wśród których nie ma słabej. Efemerydą okazał się warszawski zespół Madame prowadzony przez Roberta Gawlińskiego i Roberta Sadowskiego, ale takie osobowości musiały pójść własnymi drogami. Zostały po nich świetne nagrania (*Może właśnie Sybilla, Gdyby nie szerszenie*) oraz wydana po latach, nie do końca reprezentatywna płyta koncertowa. Trójęc ówczesnych proroków zimnej fali dopełnia krakowskie Made In Poland, formacja, która wówczas stała się ulubionym naśladowcą Joy Division, natomiast najlepsze albumy nagrała po kolejnych reaktywacjach już w nowym wieku.

W latach 1985-1987 można było odnieść wrażenie, że w każdym polskim mieście powstał przynajmniej jeden zespół grający muzykę zimnofalową. Niektóre z nich triumfowały w Jarocinie, jak Ivo Partizan z Mogilna, inne okupowały szczyty promującej alternatywę Listy Przebojów Rozgłośni Harcerskiej, jak DHM z Puław (te dwie grupy łączyły nawiązanie do estetyki wytwórni 4AD, co przydawało im liryzmu), większość rozproszyła się, choć wciąż pamiętana jest przez lokalnych fanów. Tamte zespoły nie wchodziły w obieg profesjonalnej sceny, choć zdarzały się wyjątki, jak tarnowskie Ziyo czy Robert Gawliński. Inna jeszcze historia związana jest z wielką gwiazdą owej epoki, zespołem Aya RL. Był on kreacją producenta, Waltera Chelstowskiego, który zapragnął połączyć potencjały Igora Czerniawskiego i Pawła Kukiza. Wysła z tego przebojowa osobliwość, bo jak przekonuje ich słynny debiut „Aya RL”, motywy nowej fali i synth popu połączyły się w ich piosenkach z kompletnie odległą od tych estetyk patetyczną emocjonalnością stadionowego rocka.

Ponadczasowym arcydziełem z tamtych „złotych lat” polskiego postpunka jest „Nowa Aleksandria” Siekiery, nagrana w nowym składzie, z syntezatorem, w grudniu 1985, a wydana rok później (w realiach PRL-owskiej gospodarki niedoboru to i tak było niezłe tempo). Chłodna, transowa muzyka z obsesyjnie powtarzonymi lakonicznymi tekstami ma w sobie jakąś pierwotną moc, a równocześnie wzniosłą, romantyczną marzycielskość. Kiedy płyta się ukazała, zarzucono jej kopiowanie Killing Joke (swoją drogą, jeśli zebrać wspomnienia wszystkich weteranów polskiej nowej fali, ta nazwa pada częściej niż Joy Division). Po latach, gdy opadły konteksty epoki, „Nowa

Aleksandria” broni się znakomicie i trudno się dziwić, że to album kultowy na całym świecie. Niestety, autor wizji zespołu, Tomasz Adamski, stracił zainteresowanie Siekiery. Druga płyta, którą wydał pod tym szyldem w 2011 roku, przyniosła wysmakowane piosenki w duchu Marka Grechuty. Ciekawe, że symultanicznie, na zakładkę z „Nową Aleksandrią”, w studiu Tonpressu nagrywano inne nowofalowe arcydzieło tamtej epoki – „Historię podwodną”, autorski debiut Lecha Janerki. O tej płycie słusznie mówiono, że to niedościgniony zapis ducha czasów stanu wojennego, co zupełnie nie przeszkodziło temu, że powstał album ponadczasowy.

Postpunkowa inwencja w przekraczaniu stylistycznych granic i brzmieniowych eksperymentach najlepiej dała o sobie znać w drugiej połowie lat 80. na lokalnych scenach Trójmiasta i Rzeszowa. Zespołów znad morza nie sposób przyszpilić gatunkową etykietą, bo cóż można powiedzieć o Pancernych Rowerach, które zderzały kameralistyczne impresje z punk-funkiem, albo o Bóm Wakacje w Rzymie, specjalizujących się w zwiewnych dziewczęcych piosenkach z surrealistycznym pazurem. Dodajmy do tego Bieliznę i Aptekę, a już wiadomo, że był to odrębny ład. Generalnie muzycy z Trójmiasta za nic sobie mieli panujące w reszcie kraju klimaty zimne i mroczne.

Na Podkarpaciu, odwrotnie, nurzano się w nich na maksa, dodając specyficzny galicyjski spleen. Nie było wtedy w Polsce postpunkowych zespołów, które brzmiałyby nowocześnie i wyglądały lepiej niż te z Rzeszowa. 1984, One Million Bulgarians, Aurora, No Smoking – to cały poczet, do którego dodać trzeba zgrabnie flirtujących z popem Noah Noah. One Million Bulgarians pierwsi zagrali w Jarocinie (1986) z programowanymi bębnami – mieli na koncicie jeden z większych hitów tamtych czasów, *Czerwone krzaki*. Niemniej, chociaż trzy pierwsze z wymienionych zespołów nagrały znakomite albumy, to każda z tych płyt na premierę czekała kilkanaście lat, co skutecznie pogrzebało ich szanse na większą karierę. Swoistą puentę dla tej sceny dał elektroniczny duet Trumpets & Drums z transową muzyką EBM (Electro Body Music).

Trzeba jeszcze zatrzymać się na Dolnym Śląsku. W stolicy polskiej miedzi, Lubinie, działały wtedy dwie zjawiskowe grupy. Mikrofony Kaniony, laureat Jarocina '86, zwracał uwagę brzmieniem bazującym na ksylofonie, sekcji dętej w składzie: helikon, saksofon, trompeta, oraz absurdalnymi tekstami. Wielkanoc, laureat Jarocina '87, grający trochę tak, jakby hipisi naśladowali Talking Heads, miał niedościgniony atut w postaci wokalistki i autorki tekstów Katarzyny Jarosz, poczynającej sobie niczym Patti Smith. Dopiero po wielu latach ukazały się płyty obu zespołów, dzięki fanom, którzy zebrali ich rozproszone nagrania. Podobne archiwalne wydawnictwa uratowały surowe klejnoty z wrocławskiego undergroundu. „Białe Murzynostwo” (1987) Kamana & The Big Bit prezentuje unikalną, podlaną reggae odpowiedź na rozwichrzony nowojorski punk funk, „Ekscentrycy” (1991) Los Lovers to podróż w mrok, bez związków z zimnym gotykiem, inspirowana raczej deliryczną muzyką Birthday Party.

W przeglądzie lat 80. nie może zabraknąć debiutanckiej płyty Kultu, nagranej w 1986 roku, wydanej w 1987. Choć

„Kult” brzmi kiepsko, a muzycy nie bardzo jeszcze potrafią grać, jest to album kapitalny za sprawą jakże nowofalowego połączenia kreatywnej zachłanności i napędzanych erudycją ambicji. Znalazły się tu nawiązania do niemal wszystkich stylistyk, które mogły zaoferować kierunki rozwoju poszukującym postpunkowcom. Słychać zatem afrobeat, reggae, dub, funk, hip-hop, neopsychodelię, jazz, electro i piosenkę kabaretową.

W Polsce przełomu lat 80. i 90. najatrakcyjniejszą ścieżką ewolucji postpunka okazało się coś zupełnie innego, mroczna i klimatyczna formuła rocka gotyckiego. Jego pionierami byli łódzka Pornografia i warszawski Closterkeller z charyzmatyczną Anją Orthodox na froncie. Ten zespół twardo stoi na scenie do dziś, choć z czasem zbliżył się do rockowego, a chwilami heavyrockowego środka. Taki był wiodący kierunek gotyku, który w latach 90. więcej wspólnego miał z metalem czy z elektroniką niż z postpunkiem. Kto ciekaw tych przemian, może prześledzić line-upy kolejnych edycji festiwalu Castle Party w Bolkowie, który od 1994 roku do dziś skupia fanów „mroków”. Na tej samej zasadzie warto się przyjrzeć obsadom Wrocław Industrial Festiwal, w 2026 roku obchodzącego 25-lecie istnienia. Hałaśliwa, eksperymentalna scena industrial, jaka rozwija się w Polsce od dobrych 40 lat, nie raz przecinała się z postpunkiem. Jeden z jej prekursorów, Hiena z Łącuta, to przecież zespół, który wyłonił się ze wspomnianych Chien Cmentarnych.

W latach 90. nowofalowa estetyka straciła rację bytu, była przebrzmiała i nieświeża. Na scenie alternatywnej liczył się metal i hardcore punk, a rockowy mainstream zachłysnął się grunge'em. Pozostali maniacy – pasjonaci,

którzy grali to, co lubili. I na tym gruncie pojawiło się kilka fenomenów długowieczności i konsekwencji, wyrastające z lat 80. DHM z Puław i Joanna Makabresku z Warszawy czy działająca od połowy lat 90. Psychoformalina z Wrocławia. Ożywienie zaczęło się w nowym stuleciu, gdy normalną koleją rzeczy zaczęła się moda na jeszcze do niedawna zapoznaną dekadę. I tu pojawia się pewien problem, bo nowofalowe motywy stały się wówczas wszechobecne, od gitarowych zespołów, które próbowano lansować dość naciąganiem hasłem „nowej rockowej rewolucji”, aż po synth pop, którego renesans przyniósł w XXI wieku więcej nowych produkcji niż w źródłowym dla stylu przełomie lat 70. i 80. poprzedniego stulecia. Trudno jednak traktować tę muzykę w kategoriach postpunkowych, to była nowa jakość, choć często podlana nostalgią za burzliwą przeszłością i zafiksowana na jej brzmieniach, co zgrabnie podsumował termin retromania. Weźmy gwiazdę alt rocka tamtych czasów, Cool Kids Of Death: nagrali covery The Cure, Joy Division i Siekiery, we własnych piosenkach przemycili masę chwytów z orbity owych grup, ale trudno się oprzeć wrażeniu, że była to stylizacja, skądinąd przez dzieciaki przyjęta z entuzjazmem. Basista CKOD, Kuba Wandachowicz, pazur pokazał natomiast w Trypie, stworzonym razem z Pawłem Cieślakiem, Robertem Tutą i Marcinem Prytem. To istna supergrupa łódzkiego środowiska nawigującego między punkiem, nową falą i industrial, a ich debiut „Kochanówka” (2010) pokazał wszystko, co najlepsze w tamtejszych eksperymentach. Szczególnie, że kapitalne teksty Pryta dużo zawdzięczają wyobraźni Jamesa Ballarda, który wraz z Williamem S. Burroughsem i Philipem K. Dickiem tworzył trójkę literackich



CLOSTERKELLER, FOT. JERZY FEDAK

inspiracji nowej fali. Również z Łodzi pochodzi duet Alles, który przekonująco zestawiał minimalistyczną elektronikę z punkowym nerwem.

Skoro o elektronice mowa, nie można nie wspomnieć o kompilacji „Disco Chaos – Nowa Fala 2002”, na której przenikały się retro nostalgia, imprezowa gorączka, pastisz i punkowy zadziór. Choć tytuł zabrzmiał jak obiecujący manifest, tylko jeden obecny tam zespół zaznaczył się silniej, Super Girl & Romantic Boys, którzy w rzeczy samej najbardziej brawurowo zmieszali owe składniki. W sumie największymi beneficjentami powrotu eightiesów stali się młodzi adepti mrocznego grania, odeszły bowiem w niełaskę patetyczno-klimatyczne brzmienia gotyku lat 90. i mogli zwrócić się do surowych postpunkowych korzeni. Pokazały to zespoły Eva, Hatestory, Miguel & Living Dead, Wieże Fabryk. Jeszcze ciekawiej wypadła ewolucja grupy Schröttersburg z Płocka, która drapieżną nową falę przescyliła brzmieniami psychodelii, aurą krautrocka i obrzędowymi rytmami industrialu.

Nowe otwarcie przyniosła trzecia dekada nowego wieku, chciałoby się dodać, epoka post-COVID-owa. Wspomniany już bezprecedensowy wysyp młodzieżowych grup odwołujących się do co bardziej mrocznych i niepokojących rejonów postpunka wytłumaczyć może, moim zdaniem, jedno. Tworzą je ludzie, dla których czas wchodzenia w dorosłość zbiegł się z zamknięciem w kwarantannach. Czy była to pokoleniowa trauma porównywalna z izolacją stanu wojennego, która przebudziła polską nową falę? Całkiem aktualnym aspektem zjawiska jest natomiast fakt, że maniery i stylizacje, w których rozkochany jest gotyk, oferują atrakcyjne środki autokreacji w czasach rozmycia tożsamości płciowych. Atutem nowej sceny jest odrzucenie kiczowatej nastrojowości na rzecz drapieżnej ekspresji spod znaku garażowego deathrocka, a także to, że w nowych zespołach pełno jest dziewczyn, występujących nie tylko w roli wokalistek. Jej słabość stanowi natomiast zagrożenie uniformizacją, tak pod względem muzyki, jak i image'u. Póki co, ta scena wciąż czeka na przełomową płytę czy choćby przebój, które zaanonsowałyby zjawisko szerszej publiczności. Ale wszystko jest na dobrej drodze. Świadczy o tym zainteresowanie ze strony wydawców, nowe zespoły wydaje wpływowy weteran alternatywy, Antena Krzyku, powstała też wyspecjalizowana w nowym gotyku prężna wytwórnia Bat-Cave Productions. Kluby, a także squaty większych polskich miast regularnie organizują ich koncerty, a nawet mikrofestiwałe. W tym kręgu warto przyjrzeć się zespołom Eat My Teeth, KSY, Marie Laveau, Nameless Creatures, Natures Mortes.

Średnie pokolenie przytomnie przypomina natomiast, że nowa fala to nie tylko chmurne klimaty, ale też drażniący psuj-zabawa. Taką muzykę od lat niezmiennie serwuje wrocławskie środowisko lewicowych miejskich aktywistów, z którego wyłoniły się m.in. Ukryte Zalety Systemu, Przepych czy Atol Atol Atol. Ci ostatni w końcu 2025 roku wydali dewastujący album „Dron dron dron”, nową odsłonę wrocławskiej ścieżki wytyczonej przez Klauza Mitffocha i Kamana z The Big Bit, podaną z rozwłóknieniem na miarę czasów przebudzowania.

Zaskakujące, jak dobrze poczynają sobie na tym gruncie weterani, i to ci, którzy debiutowali w 1984 roku! Była już mowa o fenomenie Variété, ale warto podkreślić, że w ostatnich latach zespół złapał jakby nowe życie, co ukazują albumy „Dziki książe” (2021) i „Sieć Indry” (2025), z muzyką nieoczywistą, transową, inteligentną. O ile Variété dawno zerwało z zimną falą, zespół MIP na „Passing By” pokazuje, jak jej środki wyrazu można zaadaptować dla potrzeb nowoczesnej, oryginalnej i bezpretensjonalnej muzyki granej tu i teraz. Co prawda skrót z nazwy muzycy rozszyfrowują jako Make Impossible Possible, ale wiadomo, że chodzi też o Made In Poland, bo w składzie znajdujemy ich współtwórcę, Artura Hajdasza.

Stawiać trzeba jednak na młodzież i tu stawiam na Faraway. Ta warszawska grupa powiązana jest personalnie z nie mniej ciekawym Allarme. Na skąpanym w gitarowych sprzężeniach debiutanckim „Bruit” (2025) Allarme porywa intensywnością, za sprawą której ich piosenki zmieniają się w jakieś katakumbowe misteria. W muzyce Faraway, która wiosną 2026 roku wydała drugi album, „Radio Orient”, więcej jest przestrzeni i liryzmu. Rockowy skład z syntezatorem, kongami i saksofonem czujnie zderza punk, reggae-dub i psychodelię. Artyści deklarują związek z „apokaliptyczną polską szkołą nowofalowo-postpunkową” i jakkolwiek enigmatycznie to brzmi, słuchacz rozpozna poparte niezmanierowaną młodzieńczą pasją nawiązania do Brygady Kryzys. Budowanie takich nawiązań, kontinuum pewnej lokalnej „szkoły”, jest rzadkością w polskim rocku, a Faraway przekonuje, że przynosi to świetne rezultaty. Z tym większą nadzieją można patrzeć na odnawianie nowej fali.

20 PŁYT POLSKIEGO POSTPUNKA

- Maanam**, „Maanam”, 1980
- Brak**, „Brak”, 1981-1983/2006
- Brygada Kryzys**, „Brygada Kryzys”, 1982
- Kontrola W**, „Bossa Nova”, 1982/2025
- Republika**, „Nowe sytuacje”, 1983
- Klaus Mitffoch**, „Klaus Mitffoch”, 1984
- Siekiera**, „Nowa Aleksandria”, 1986
- Lech Janerka**, „Historia podwodna”, 1986
- Pancerne Rowery**, „Wolność”, 1981-1986/2015
- Kult**, „Kult”, 1987
- One Million Bulgarians**, „Pierwsza płyta”, 1987/2004
- 1984**, „Specjalny rodzaj kontrastu”, 1988/2003
- Aurora**, „Międzynarodówka”, 1988/2021
- Variété**, „Variété”, 1993
- Tryp**, „Kochanówka”, 2010
- Alles**, „Post”, 2014
- Schröttersburg**, „Dalet”, 2021
- Eat My Teeth**, **Marie Laveau**, **Nameless Creatures**, **Natures Mortes**, „Warsaw After Midnight”, 2024
- MIP (Make Impossible Possible)**, „Passing By”, 2025
- Faraway**, „Radio Orient”, 2026

ARTYSTĄ SIĘ NIE PRACUJĘ

Z **Arturem Krajewskim** – artystą interdyscyplinarnym, laureatem nagrody ZAiKS-u „Sprzyjamy wyobraźni” – rozmawia Rafał Bryndał

Czym jest sztuka?

Co w niej jest najbardziej pociągające?

To dość ogólne pytanie – takie, na które w odpowiedzi można powiedzieć niemal wszystko i nadal będzie to trafne, nawet bez szczególnego zastanowienia. Zdaję sobie jednak sprawę, że pytasz w kontekście środowiska, które ze sztuką jest za pan brat – dla którego jest ona czymś naturalnym, często też świadomie wybieranym i ukierunkowanym. Ciekawsze wydaje mi się jednak myślenie o innych – o tych, dla których sztuka bywa abstrakcyjna. I tu pojawia się problem: definiowanie czy rozumienie sztuki przez „zwykłego śmiertelnika” może być nie tylko trudne, ale wręcz nieistotne. Ta „nieistotność” bierze się często z tego, że zwyczajnie nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo jesteśmy nią otoczeni. Dlatego warto zacząć od pojęcia „kultury”. To właśnie ono definiuje człowieka. Kultura jest wszechświatem. Kiedy człowiek pierwszym słowem, takim protojęzykowym śladem odbitej dłoni w symbolicznej jaskini, niekoniecznie Platona – powołał Kulturę do życia, stał się człowiekiem. To Kultura określiła, że jesteśmy ludźmi, a sztuka jest galaktyką w tym kosmosie – niewielkim fragmentem, który oglądany z bliska okazuje się ogromny. W tej przestrzeni działa wielu artystów – to ci, którzy porozumiewają się innym językiem: językiem sztuki, którego komunikatem jest Dzieło. A ono bywa niezrozumiałe i może w swojej formie wydawać się bezużyteczne. Ten temat rozwijam w swojej najnowszej książce o symbolicznym tytule *Dzieło*. Używam w niej tego słowa około 350 razy, zapisując je wielką literą i wyróżniając pogrubieniem – jako znak i jednocześnie bohatera tej opowieści. A czy sztuka może pociągać? Zapewne tak – w różnym stopniu. Ja jednak patrzę na nią raczej jako na środowisko, naturalne dla twórców.

W jakim stopniu sztuka potrzebna jest człowiekowi?

I tu ponownie mógłbym odpowiedzieć lakonicznie: jak powietrze. Przecież wielu z nas nie zastanawia się, dlaczego żyje. Życie prowadzi niektórych bez refleksji nad samym faktem istnienia – aż do momentu, gdy zaatakują nas choroba albo wydarzy się coś, co zmusza do zatrzy-

mania. Wtedy zaczynamy myśleć w kategoriach ontologii. Tak więc ta „magiczna” sztuka jest czymś więcej niż tylko wytworem człowieka czy czymś, co po czasie zapisujemy jako dziedzictwo kulturowe. Sztuka tu i teraz zmienia się, ulega transformacji, wyzwała w nas napięcia, czasem zmusza do reakcji – i nie ma znaczenia jakiej. Ważne, że w ogóle się pojawia, bo wtedy wiemy, że działa. Historia jest z kolei pewnym utrwalaniem wzorców, które – jak mody – powracają, choć w innym natężeniu i estetyce. I tak w kółko, aż do momentu przełomowego, kiedy coś się zmienia. A potem to nowe – nazwijmy je fenomenem – samo staje się historią, drogowskazem dla przyszłych pokoleń.

Tytuły twoich książek brzmią niezwykle prowokacyjnie. Kilka lat temu ukazała się jedna z nich, zatytułowana *Koniec sztuki?!*. Czy coś takiego jest w ogóle możliwe? Moim zdaniem sztuka będzie istnieć do końca świata. Czy według ciebie rzeczywiście się kończy?

Koniec Sztuki?! – ze znakiem zapytania i wykrzyknikiem – to zbiór wypowiedzi wielu osobistości świata sztuki. Tak na marginesie przypomnę, że i ty wypowiedziałeś się w tej książce, mówiąc: „Jeśli chodzi o sztukę mięsa, to nigdy nie będzie końca sztuki”. Dla mnie ta książka była ważna z wielu powodów. Po pierwsze była związana z moją akcją „Koniec Sztuki – Koniec Świata”, inspirowaną przepowiednią Majów, którą – nazwijmy to – nauka sytuowała wokół roku 2012. Stworzyłem wtedy, z grupą przyjaciół, instalację – swoistą bramę przejścia złożoną z monitorów, na których w zapętleniu, z przesunięciem czasowym, wyświetlałem wypowiedzi ponad stu osób, także zagranicznych. Przypomnę ponownie, że ty również byłeś tam nagrany. Całość otwierał nieżyjący już Grzegorz Miecugow, zarejestrowany na Dworcu Centralnym. Projekt wzbudził duże zainteresowanie medialne, a jego zwieńczeniem stała się książka – jako forma odniesienia do wszystkich tych głosów, które próbowały odpowiedzieć na pytanie, czy koniec sztuki jest możliwy. Napisałem ją wspólnie z animatorką kultury i krytyczką Martą Ewą Olbryś. W projekcie wzięli udział m.in. Ernest Bryll, który napisał wstęp, a także Maria Czubaszek, Krystyna Janda, Maciej Maleńczuk,

Janusz Gajos, Krzysztof Majchrzak, Włodzimierz Pawlik, Maciej Stuhr i wielu innych. A jeśli chodzi o puentę – każdy mógł wybrać ją sam, tak jak w motcie książki. „Sto plus pięć wypowiedzi, co ważą sztukę na kilogramy” dawało to możliwość znalezienia odpowiedzi najbardziej sobie pasującej.

Co sprawiło, że porzuciłeś weterynarię na rzecz Akademii Sztuk Pięknych?

Oj, to dość bolesny czas młodego chłopaka z małego miasta, który musiał podejmować zbyt dorosłe decyzje. To też ten element, który w jakiś sposób sprawił, że dziś uwielbiam zajmować się zupełnie innymi aspektami sztuki – tymi z obszaru poszukiwań filozoficznych – i próbą osadzenia ich w mentalnych przyczynach kreacji. Kiedyś marzyłem, że będę neurochirurgiem, a weterynaria miała być tylko przystankiem przed kolejnymi egzaminami. Trzeba pamiętać, że był to czas tuż po transformacji ustrojowej i ciągłych zmian – a dostać się nie było łatwo, bo przecież istniał tylko system edukacji publicznej, a na weterynarię zdawało ponad tysiąc osób. Zwyczajna proza życia i potrzeba zarobkowania, żeby mieć co do garnka włożyć, zwyciężyły. I wtedy przypomniało mi się, że – podobno – umiem rysować. Tak, przez moment byłem najmłodszym rysownikiem, którego „dinozaury” rysunku prasowego – ci z „Karuzeli”, „Szpilek” i innych – przyjęły do SPAK [Stowarzyszenia Polskich Artystów Karykatury– przyp. red.]. Zamiast więc pracować „gdzieś” i robić „coś”, zacząłem rysować – i trafiłem do ASP, na jeden z najważniejszych i najbardziej prestiżowych wydziałów, czyli Wydział Grafiki w Warszawie.

Jak najtrafniej określiłbyś, czym się zajmujesz i jakie wytyczasz sobie cele w swojej pracy?

Oj... Lepiej, żeby ktoś inny mnie określał. A o pracy – jeśli mówimy o tej zarobkowej – szkoda rozmawiać. Uważam, że pojęcie interdyscyplinarności, z którym się bardzo utożsamiam i o które walczyłem z resortem kultury przez wiele lat, zaczęło wreszcie funkcjonować jako pewna norma. Przeszedłem w swoim życiu wiele etapów – jak każdy, kto działa. Jeden się zaczyna tak, że sięgam po narzędzie pod wpływem impulsu, który mnie do tego zmusza. Potem przeżywam akt – moment, w którym świat jakby przystaje, a we mnie i wokół mnie wszystko się wydarza. A później mogę usiąść i spojrzeć, co się właściwie stało... To taka alegoria wysiłku twórczego. I w tym miejscu dopowiem: „Artystą się nie pracuje!”. Nie zgadzam się z tym, że „praca artystyczna to praca”. Mimo że wielu moich kolegów próbuje włączyć się w dyskurs polityki kulturalnej, inicjują w ten sposób pewien paradoks tożsamościowy. Od razu więc dopowiem: jeśli ktoś chce posługiwać się hasłem „praca artystyczna to praca” – to owszem, w moim rozumieniu ma to sens, ale nie w znaczeniu zawodu. Kluczowe pozostaje pytanie, czym w tym zdaniu jest owa „praca”. W mojej definicji to wysiłek egzystencjalny, praca nad sobą, a nie nad produktem. Nie jest to praca rozliczana czasowo ani mierzalna efektem podporządkowanym rynkowi. To ontologia, nie ekonomia. Często słyszymy, że samo „dzieło” ma charakter uznaniowy. Ta uznaniowość powraca póź-

niej w języku urzędniczym, odmieniana przez wszystkie przypadki – zwłaszcza przy wyznaczaniu tzw. ekspertów oceniających granty i programy wsparcia różnej maści, które rozdysponowują środki według przyjętych norm i założeń. I to jest ten zasadniczy problem, z którym trzeba się nieustannie mierzyć – reformując lub próbując wpływać na to, co nas otacza.

Jesteś niespokojnym duchem, a twoja artystyczna aktywność jest nieprawdopodobna. Co cię napędza do twórczej pracy?

W latach 90. ktoś napisał o mnie, że mam „artystyczne ADHD”. Później to pojęcie zaczęło funkcjonować w przestrzeni medialnej. W swojej książce *Artysta czy Poppacykarz?! Czyli zezowata transcendencja kontra kolorowa żrenica Protagonisty* opisałem trzy stany artysty i to, co się dzieje, kiedy wchodzi w Dzieło i zaczyna w tej przestrzeni analizować to, co go otacza – i dlaczego tak jest. Przeprowadziłem wywiad z mistrzem Wasilijem Kandinskim, który przyszedł do mnie w stanie przeblęsku wieczornego rozmyślenia i pouczył mnie, wskazując, czym jest „sztuka dla sztuki”. To świat, do którego zapraszam wszystkich – do tej mojej książki...

Bardzo bliskie jest mi stwierdzenie, oparte na amerykańskich badaniach naukowych, że chaos jest domeną ludzi twórczych. Czy podzielasz ten pogląd?

Friedrich Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra* pięknie dookreśla takie myślenie: „Trzeba mieć w sobie chaos, aby zrodzić tańczącą gwiazdę”. A w dzisiejszym świecie dojrzałość rozumienia pozwala nam coraz pełniej doszukiwać się tych ukrytych prawd. Nie wiem, czy miałeś na myśli Franka Barrona, który badał literatów i artystów, próbując uchwycić to, co wyróżnia ludzi twórczych – i najczęściej wskazywał właśnie na przeciwieństwa. Ja kiedyś postawiłem swojego kolegę, profesora z Akademii Teatralnej, w stan zakłopotania, mówiąc, że sztuka to ponadhumanistyczny stan, który wręcz zmusza twórców do wypowiedzi. To oczywiście pewnego rodzaju kontrowersja ideologiczna. No i też często mówi się o pracowniach demiurgicznych, że panuje w nich artystyczny chaos – czytaj: nieład.

Wiele twoich działań ma na celu integrację środowisk twórczych. Jakie sposoby najlepiej się sprawdzają?

W 2001 roku stworzyłem na Akademii Sztuk Pięknych festiwal Integralia. Taka dygresja: z podziałami mamy ciągle problem – każdy to wie, wystarczy włączyć kanał informacyjny albo po prostu mieć swoje lata i znać historię. Dziś już wiem, że polaryzacja narodowa to nasz ulubiony sport, który chyba powinno się objąć ochroną jako dziedzictwo niematerialne. Ale wracając do Integraliów – widząc, jak pracownie i ich profesorowie w dziwny sposób antagonizowali życie studenckie w relacji do innych pracowni, postanowiłem, po zostaniu na uczelni, że zintegruję nasze wydziały, a nawet uczelnie. Festiwal Integralia miał łączyć Akademię Teatralną, Akademię Muzyczną – dzisiejszy UMFC – oraz naszą warszawską ASP. Najpiękniej określił to profesor i ówczesny rektor PWST w Krakowie,

Jerzy Stuhr – druga edycja Integraliów była przecież poświęcona integracji naszych trzech uczelni z trzema uczelniami krakowskimi. Kiedy się z nim spotkałem, poczęstował mnie piwem, pokiwał głową i powiedział: „To się nie uda, ale będę”. Ja tylko przywołałam obraz mojego „ołtarza z chleba” – setek bochenków ułożonych w wielkie, kilkumetrowe słupy, w których ukryte były reflektory. Zapach chleba rozchodził się po całym dziedzińcu ASP przy Krakowskim Przedmieściu. Studenci-aktorzy rozdawali ten chleb, łamiąc go i częstując się nawzajem. Przypadkowi przechodnie wchodzili i brali go ze sobą. To była prawdziwa integracja, która głęboko się we mnie zapisała – i do dziś staram się ten chleb podawać dalej. Później usłyszałem, że w ASP w Gdańsku podjęto próbę stworzenia bardziej formalnego, dosłownego ołtarza. Mój był symboliczny – oparty na sześciu słupach, jako uproszczony obraz świata sześciu, a może pięciu religii, z których jeden, najniższy, był czarny – przypalony.

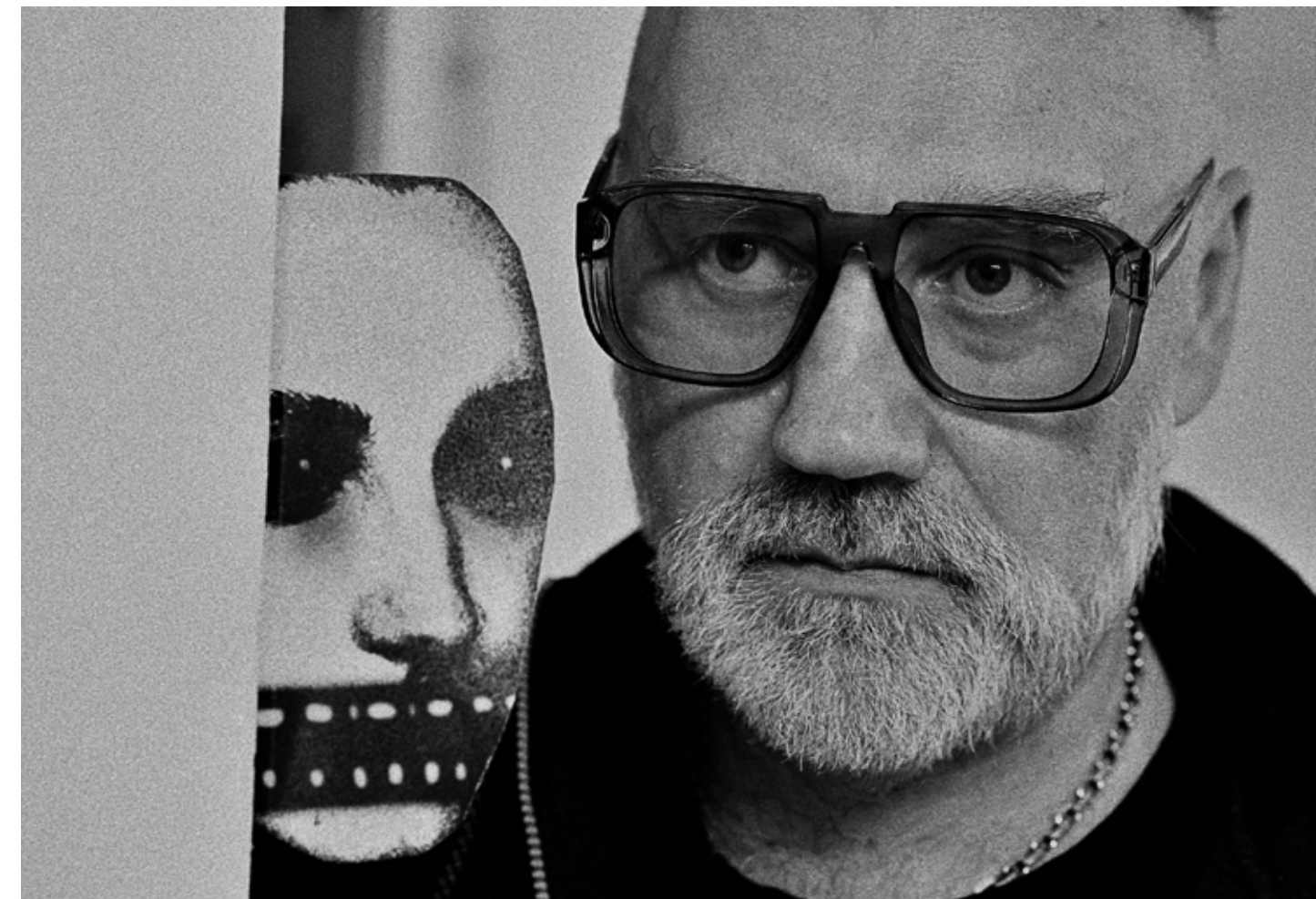
Co powinno się robić, by wywołać w społeczeństwie większe pragnienie obcowania ze sztuką i kulturą?

To odwieczny problem, problem każdego z nas. Za moich szkolnych czasów plastyka czy muzyka były częścią systemu edukacji. Potem zanikły, dziś wracają jedynie

drobnymi akcentami. A przecież świat Zachodu dobrze wie, czym jest rozwój kreatywny, czym jest arteterapia. Nauka poprzez działania twórcze to stymulowanie i rozwój mózgu – to wybory, które zapadają od najmłodszych lat, zanim zdążymy utracić połowę neuronów i tę wrażliwość. Bez tej edukacji – i bez nauczycieli, którzy mają pasję – nie wykształcimy kolejnych pokoleń. W efekcie będziemy dziedziczyć schematy: „Mój ojciec był lekarzem, więc ja też będę”. Oczywiście takie systemy „nepotyczne” istnieją wszędzie, ale Judymów w gruncie rzeczy nie ma – to raczej utopijny mit. Ja zacząłbym od najprostszego modelu – szkoły. Tam mogą pojawić się przedmioty, które w nowoczesny sposób nadadzą rangę temu, co dla ludzkości jest najważniejsze – naszemu dziedzictwu kulturowemu. Temu, co wcześniej było – i co, w popkulturowym rozumieniu, jest wytworem kreacji, by później przekształcić się w Dzieło, a z czasem stać się artefaktem historii.

Jak zatem powinna przebiegać wzorcowa edukacja artystyczna?

Nie wiem. W tym wymiarze jestem raczej zwolennikiem relacji mistrz–uczeń. Ale to, na co między innymi kładę nacisk, ucząc moich studentów, to umiejętność „widzenia”. To właśnie obserwacja daje nam najwięcej.



FOT. PRZEMYSŁAW KUCHARSKI

Bo kiedy widzimy, to na pewno coś dostrzeżemy. A to już jest wiedza – i jednocześnie chęć do dalszego postrzegania. Dodam jeszcze, że trzeba popełniać błędy, bo to one potrafią odkrywać nowe.

Miasto Gwiazd to wydarzenie kulturalne, jeden z interdyscyplinarnych festiwali powstałych z twojej inicjatywy. W czym – według ciebie – tkwi jego potęga?

Oj, na ten temat mógłbym napisać osobną książkę. Opo- wiem jedno zdarzenie. Zostaliśmy kiedyś, jako organiza- torzy naszego przedsięwzięcia, zaproszeni na spotkanie z animatorami kultury, którzy realizują własne festiwale, wydarzenia i koncerty. Wzięliśmy więc przygotowany przez nas pięciominutowy film i poszliśmy na to spotka- nie – pokaz i debatę. Nie miałem wiele czasu, bo spie- szyłem się na pociąg, wiedziałem jednak, że zostaną nasi ludzie, którzy wezmą w nim udział do końca. Wyrażono zgodę, abym jako trzeci zaprezentował to, co mam do po- kazania. Puściłem więc film z festiwalu – można było zoba- czyć, że przyjechało na nasze wydarzenie ponad 100 zna-

nych osobistości świata sztuki, że stworzyliśmy 8 tysięcy metrów kwadratowych przestrzeni wystawienniczej w po- fabrycznych halach, wcześniej sprzątanym siłą wolonta- riatu, że wręczamy corocznie statuetki, organizujemy trzy sceny – w tym jedną teatralną – koncerty i recitale, spotka- nia, pokazy mody oraz angażujemy blisko 300 wolontariu- szy. Wszystko to zbudowaliśmy sami, siłą zaangażowanych młodych ludzi. Wspominałem też o powołanej Akademii Wizytującej, która miała uczyć – w szczególności naszych wolontariuszy – a następnie ufundowaliśmy najlepszym z nich stypendia, czyli roczne czesne w szkołach, które z nami współpracowały. Dodałem, że miasto nie wspiera nas przy tworzeniu wydarzenia, że nasz budżet był w zasa- dzie minimalny – taka symboliczna złotówka – a mnie w ku- luarach nazywają „barter”, i wyszedłem na pociąg. Po moim wystąpieniu – jak mi później relacjonowano – nikt już nie pokazał swoich filmów. Festiwal Miasto Gwiazd od samego początku miał w nazwie „Interdyscyplinarny Festiwal Sztuk”, co było również powodem, dla którego nie mogliśmy uzyskać grantów w resorcie kultury – ta- kie programy po prostu nie istniały. Z kolei wpisując się w pojedyncze programy ministerialne, nie mieliśmy real- nych szans na dofinansowanie. Pisałem w tej sprawie do wszystkich ministrów od końca lat 2000.

Bóg nie lubi głupców – tak brzmi tytuł innej twojej książki. Czy rzeczywiście tak uważasz? Bo według mnie bywa często odwrotnie.

To tom poetycki oparty na oczywistościach. Kiedyś ktoś zacepił mnie, by pouczyć w kontekście tego tytułu i po- wiedział: „Bóg kocha wszystkich ludzi”. Odpowiedziałem: „Wiem. Tak, kocha wszystkich ludzi – ale nie lubi głupców!”.

Masz – według wielu – bluźnierczą naturę. Lubisz prowokować. Dlaczego?

To nieprawda. Ja nigdy nie przekroczyłem tej „magicz- nej granicy”. Właśnie to mi zarzucano – że gdybym ją prze- kroczył, byłbym znacznie bardziej rozpoznawalny. Ale to nie moja droga. Chyba najlepiej oddaje to tytuł jedno- go z dokumentów poświęconych mojej wystawie w Gale- rii Test, zatytułowanej „Moja Rodzina”, a wyemitowany w TVP Kultura. Reportaż nosił tytuł: *Chciałbym namalo- wać takiego jelenia na rykowisku, którego zapamiętałyby pokolenia*. Gdzieś w głębi wolę bardziej prowokować do myślenia niż do skandalu.

Skąd pomysł na książkę *Mem ignorancji*? Co znaczy ten intrygujący tytuł?

Cały czas staram się śledzić to, co się dzieje wokół, i je- stem na to zwyczajnie uwrażliwiony. W swoich poszuki- waniach natknąłem się na pojęcie memu jako najmniejszej jednostki informacji kulturowej, ewoluującej w społeczeń- stwie – szerzej: na memetykę, którą wprowadził do obie- gu naukowego Richard Dawkins. Wymyślając *Mem igno- rancji*, zastanowiłem się, dlaczego nikt wcześniej na to nie wpadł. Bo przecież to się właśnie medialnie dzieje. Ja odniosłem to pojęcie do świata dziedzictwa kulturowego, choć później zostało ono użyte także w kontekście polityki –

Byle tylko nie skończyło się na tym, że trzymając w ręku tę „wiedzę świata” – czyli ten super-hiper-cyber- idiot-kamerę odbierającą dźwięki artykułowanych wyrazów przez interlokutorów, którym zachciało się właśnie w tym momencie dzwonić, kiedy przeglądamy fejsa, czyli po prostu smartfon – nie będziemy potrafili zrozumieć tego, co czytamy. Być może będziemy rozwiązywać problemy szybciej niż kiedykolwiek, ale bezrefleksyjnie, bez głębszego zrozumienia – i to właśnie może stać się istotą tych nowych czasów

m.in. przez redaktora naczelnego „Rzeczpospolitej” Bogu- sława Chrabotę. Niestety „mem ignorancji” to mechanizm utrwalania niewiedzy, fałszywych przekonań i nieświadomości. To próba uchwycenia negatywnych skutków igno- rancji jako zjawiska kulturowego, które rozprzestrzenia się jak wirus. I to wciąż temat rozwojowy.

We wstępie do książki Andrzej Walter określił to, co napisałeś, „małym intelektualnym arcydziełem”. Jak zareagowałeś na tę opinię?

To zawsze jest miłe, kiedy chwalam. Ale to był wstęp do mojej książki, więc... musiał.

Czy niewiedza nas zniszczy?

Nie, niewiedza nas nie zniszczy. A dowodem na to jest fakt, że wciąż istniejemy.

Przyjęło się używać rzymskiej maksymy „O gustach się nie dyskutuje”. Czy to jest rzeczywiście nadal aktualne?

Często na moich wykładach – a może nawet częściej niż często – można usłyszeć, że o gustach się dyskutuje! Tak samo trzeba szlifować zdolności, by przerodzić je w talent. Ja mogę nie dyskutować o smaku wina czy jedzenia, choć lubię spróbować, żeby przekonać się, czy coś mi odpowiada czy nie. Ale w kontekście wszystkiego innego – a w szcze- gólności sztuki – rozwijajmy swój gust, dbajmy o niego. Próbuje, sprawdzajmy, konfrontujmy się. A jeśli coś nam „nie smakuje”, to nie znaczy od razu, że jest złe.

Jak przeciwdziałać zagrożeniom, które niosą dla ludz-kości – a co za tym idzie, także dla sztuki – nowe roz-wiązania technologiczne?

W książkach *Mem ignorancji*, jak i *Dzieło*, opisuję moje obawy związane z nowymi technologiami, w szczególności tymi generatywnymi. To już nie jest powierzchowny lęk, jaki towarzyszył epoce pary. To uprzemysłowienie przy- pomina potwora Frankensteina – stworzonego na podo- bieństwo człowieka, a jednak pozostającego potworem,

który wymyka się zrozumieniu swojego twórcy. Do tych i innych tekstów zachęcam, bo pytanie pozostaje otwarte: czy podołamy? Tego nie wiem. Zaczynam natomiast mar- twić się tym, że ten mechanizm karmimy samymi sobą. On nas „zjada” i powoli zaczyna nas zastępować – staje się nami wszystkimi. Co z tego wyniknie? Czy prawa au- torskie – bo o nie rozbija się pierwszy bój – będą w stanie stanąć mu na drodze? Dzisiaj nie znam odpowiedzi. Uczę się tego, bo zwyczajnie muszę.

Jak w świetle tych społecznych przemian związanych z rewolucją technologiczną zmienia się praca dydaktyczna? Czego uczysz swoich studentów?

Na razie nie ma to jeszcze większego wpływu. Widzę jednak, że powstają już wyraźne trendy, które uczą nas korzystania z tych narzędzi – pojawiają się kursy i studia podyplomowe. To naturalny proces. W sztukach wizualnych będzie to dla AI jeszcze przez jakiś czas wyzwaniem – podobnie jak w niektórych innych obszarach, np. w muzyce. Wiadomo jednak, że to my również musimy się zmienić – to proces ewolucyjny. Byle tylko nie skoń- czyło się na tym, że trzymając w ręku tę „wiedzę świa- ta” – czyli ten super-hiper-cyber-idiot-kamerę odbierającą dźwięki artykułowanych wyrazów przez interlokutorów, którym zachciało się właśnie w tym momencie dzwonić, kiedy przeglądamy fejsa, czyli po prostu smartfon – nie będziemy potrafili zrozumieć tego, co czytamy. Być mo- że będziemy rozwiązywać problemy szybciej niż kiedy- kolwiek, ale bezrefleksyjnie, bez głębszego zrozumienia, i to właśnie może stać się istotą tych nowych czasów. Jest jednak nadzieja, że młode pokolenie – rodzące się z tym nadaktywnym kciukiem – będzie wiedziało więcej i lepiej, a my tego dziś nie tylko nie potrafimy przewidzieć, ale zwyczajnie nie wiemy, bo do końca tego nie rozumiemy... Bo ja, na przykład, mam przecież swoją siwą brodę, a czas coraz bardziej przyspiesza, więc zadyszka cyfrowa dopada zapewne nie tylko mnie, ale całe moje pokolenie.

Jaki wpływ na rozwój polskiej kultury i sztuki ma Stowarzyszenie Autorów ZAiKS?

Od lat 90. próbuję zrozumieć takie pojęcie jak mecenat. I wiadomo, że nie wolno mylić go ze sponsoringiem. W la- tach milenijnych natknąłem się na jego dopełnienie, czyli mecenat państwa – i od tamtego momentu w pewnym sen- sie go kontestuję. Mimo że jest on resortowo dedykowany artystom, uważam, że to kwestia wciąż otwarta i dyskusyj- na. I tu – być może zaskakująco – trzeba po prostu pogra- tulować członkom Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Bo to artyści najpiękniej potrafią pomagać innym artystom. Ta jedna z najstarszych organizacji pozarządowych w Polsce realnie wypełnia misję mecenatu. A ja dodam: mecenatu Kultury. I za to wam dziękuję oraz tego gratuluję. ●



FOT. PRZEMYSŁAW KUCHARSKI

CZY JESZCZE UMIEMY WSPÓŁTWORZYĆ?

TEKST Aleksandra Chmielewska

Niedawno postanowiłam przyjrzeć się baletom komponowanym współcześnie w Polsce i z pewnym zaskoczeniem odkryłam, że nowa muzyka baletowa powstaje u nas dość rzadko. Nie znaczy to, że balet jako forma zanika – przeciwnie, na teatralnych afiszach co i raz pojawiają się kolejne premiery. Sęk w tym, że są to przeważnie choreografie tworzone do utworów już istniejących, a nie spektakle budowane wokół nowej partytury. Można by wyrazić niezadowolony fakt, że polscy choreografowie tak rzadko decydują się na współpracę z kompozytorami. Ta kwestia nie dotyczy wyłącznie baletu. W teatrze i filmie niejednokrotnie zamiast oryginalnej muzyki sięga się po utwory z kanonu klasyki, nie wspominając o audiobookach czy zwiastunach, w których królują ścieżki muzyczne z katalogów. Dlaczego twórcza współpraca nie zawsze wydaje się najlepszą opcją?

POTENCJAŁ TWÓRCZYCH TANDEMÓW

Pierwsza odpowiedź jest oczywista – ograniczenia budżetowe. Druga – mniej wygodna, ale równie istotna – strach. Zaproszenie do projektu nowego twórcy natychmiast uruchamia lawinę wątpliwości. Czy uda się uniknąć rozbieżności estetycznych? Czy komunikacja przebiegnie bez tarć? Czy kompozytor właściwie odbierze intencje reżysera? I wreszcie, czy końcowy efekt okaże się satysfakcjonujący?

Wobec tylu pytań, bezpiecznym rozwiązaniem rzeczywiście może się wydawać wykorzystanie kompozycji Antonia Vivaldiego czy Erika Satie, którzy na pewno nie obrażą się za to, że ich utwór został w znacznym stopniu przerobiony i nie będą kłócić się o honorarium. Bezpieczną opcją będzie też wykupienie licencji od nieznanego szerzej artysty publikującego w bazie Epidemic Sound utwory upchnięte w kategoriach „happy”, „dreamy” albo „quirky”.

Ale ryzyko można ograniczyć w inny sposób. Najlepszą strategią, nastawioną na żywy proces twórczy, wydaje się znalezienie „swojego kompozytora”, mistrza do zadań specjalnych, współpracownika, któremu ufa się niemal bez-

granicznie, zarówno artystycznie, jak i po ludzku. Polskie tandemy reżysersko-kompozytorskie wyliczać można niemal bez końca. Trudno sobie wyobrazić filmy Krzysztofa Kieślowskiego bez muzyki Zbigniewa Preisnera, którego wyraziste tematy nie tylko budują emocjonalną temperaturę scen, ale i współtworzą charakterystyczną aurę metafizyki, tęsknoty i niedopowiedzenia. Ikoniczne dzieła filmowe Andrzeja Wajdy są nierozdzielnie związane z muzyką Wojciecha Kilara, który był w stanie uchwycić historyczny ciężar opowieści, a przy tym nadać jej rytm i monumentalność. Twórcą muzyki do większości przedstawień Krzysztofa Warlikowskiego jest Paweł Mykietyn, którego muzyka – operująca repetycją, mikroprzesunięciami rytmicznymi oraz cytatami z popkultury – nie tylko ilustruje akcję, co tworzy wobec niej autonomiczną warstwę znaczeń. Podobną relację – opartą na zaufaniu i wspólnym języku – widać w długoletniej współpracy Krystiana Lupy z Jackiem Ostaszewskim: w ich dziełach dźwięk funkcjonuje bardziej jako atmosfera niż jako klasyczna muzyka teatralna.

Twórcze tandemy są więc czymś więcej niż tylko wygodnym rozwiązaniem. Wieloletnia współpraca reżysera i kompozytora pozwala wypracować wspólny język, rodzaj porozumienia, w którym wiele decyzji nie musi być wypowiedzianych wprost, bo zostaje rozpoznanych intuicyjnie. Z czasem znika potrzeba tłumaczenia podstawowych założeń estetycznych – kompozytor zaczyna „słyszeć” dramaturgię reżysera, a reżyser uczy się myśleć o scenie w kategoriach muzycznego napięcia, rytmu i ciszy. Ale czy taki model twórczej relacji sprawdza się wyłącznie w rzeczywistości teatru i filmu?

NA STYKU MUZYKI I SŁOWA

Świat literatury to kopalnia bez dna. W domenie publicznej znajduje się tak wiele tekstów, które nigdy nie doczekały się muzycznej interpretacji, że wszyscy kompozytorzy świata mogliby tworzyć swe dzieła wokálně-instrumentalne wyłącznie w oparciu o gotowy materiał,

a i tak nie wyczerpaliby w pełni jego potencjału. Tym bardziej interesujące wydają się sytuacje, w których artyści świadomie decydują się na współpracę z żyjącym poetą i budują z nim długofalową relację twórczą.

Do takich układów należy na przykład relacja kompozytora Andrzeja Karałowa z poetą Maciejem Papierskim, konsekwentnie rozwijana od 2014 roku. Wśród ich wspólnych dzieł znajdują się m.in. *Kepler* (opera kameralna), *Kołysanka skamandrycka* oraz *De invitatione mortis* – metaopera-misterium oparta na rozbudowanym tryptyku poetyckim, prowadzonym z perspektywy trzech postaci. W maju miała miejsce premiera ich najnowszego wspólnego utworu *Sea Reflects Silence* – cyklu czterech poematów poświęconych wodzie, przeznaczonych na fortepian i elektronikę.

Karałow podkreśla, że w twórczości Papierskiego szczególnie ceni brak oczywistości: kolorystyczność, impresjonistyczne podejście do brzmienia i brak opisywania świata wprost, a za to budowanie atmosfery. Jak zauważa: „Wydaje mi się, że sztuka pisania poezji polega na tym, by stworzyć abstrakcyjne struktury, które działają jak muzyka – można je interpretować na wiele sposobów”. W ich wspólnych utworach nie ma więc prostych, jednoznacznych odniesień. Zamiast tego pojawia się przestrzeń, krajobrazowość i wielowarstwowość: aluzje do literatury, innych kultur, symboli, a także próba uchwycenia ulotności. Co istotne, relacja twórcza Karałowa i Papierskiego nie polega na prostym podziale ról, ale na wspólnym rozwoju. Gdy poeta pisze tekst, wspólnie ustalają z kompozytorem jego klimat i strukturę; gdy kompozytor pracuje nad muzyką, ich rozmowy toczą się swobodnie wokół symboli, skojarzeń i ukrytych odniesień, które stopniowo przenikają do partytury.

O ile w muzyce popularnej relacja tekściarza z kompozytorem jest czymś naturalnym – by wspomnieć duety Agnieszki Osieckiej i Seweryna Krajewskiego, Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego czy Jonasza Kofty i Włodzimierza Korcza – o tyle w muzyce poważnej trwałe tandemy należą do rzadkości. Relacja między językiem a dźwiękiem wydaje się tutaj bardziej nieoczywista: słowo z natury niesie konkret, podczas gdy muzyka operuje przede wszystkim napięciem, strukturą i aurą. Zestawienie tych dwóch rzeczywistości wymaga szczególnego rodzaju porozumienia – takiego, które wykracza poza wspólny projekt i staje się wspólnym sposobem myślenia o sztuce.

USŁYSZEĆ OBRAZ, ZOBACZYĆ MUZYKĘ

W przypadku relacji między muzyką a sztukami wizualnymi sprawa jest złożona. To pewien paradoks, że muzyka nie potrzebuje obrazu, by istnieć, a obraz może funkcjonować bez dźwięku, a mimo to wachlarz metod współpracy kompozytorów z artystami wideo, fotografami, twórcami instalacji, grafikami czy scenografami jest przeogromny. Niekiedy muzyka staje się komentarzem do obrazu, innym razem obraz wyrasta z muzycznej struktury; czasem oba media funkcjonują równolegle, a czasem stapiają się w jedno immersyjne doświadczenie.

Z jednej strony mamy więc Zygmunta Krauzego i środowisko unizmu związane z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro. Nie jest to duet w ścisłym sensie – nie mamy tu dwóch żyjących twórców pracujących wspólnie nad jednym projektem. Trudno jednak o bardziej znaczący przykład polskiego kompozytora, którego język artystyczny został świadomie ukształtowany w dialogu z myśleniem wizualnym. Idee redukcji, jednorodności i konsekwentnej organizacji przestrzeni stały się u Krauzego nie tyle inspiracją, co metodą tworzenia muzyki.

Z drugiej strony mamy projekty sytuacyjne – wyrastające z teatru, festiwalu muzyki współczesnej i środowiska eksperymentalnych. Jedną z najpopularniejszych form myślenia o wydarzeniu muzycznym jako jednym, nierozdzielalnym systemie dźwięku i obrazu jest audiovisual performance, w którym kompozytorzy i artyści wideo współtworzą jednorazowe, ale intensywne układy audio-wizualne. W projektach takich jak *TransLocation* Marzeny Majcher i Andrzeja Wojciechowskiego czy w działaniach Jacka Sotomskiego i Marty Nawrot muzyka i obraz funkcjonują jako jeden, spójny system percepcyjny. Kompozytorzy eksperymentalni – jak Robert Piotrowicz czy Rafał Ryterski – regularnie współpracują z twórcami wizualnymi i VJ-ami, udowadniając, że audiowizualny język staje się w Polsce jednym z centralnych punktów współczesnej praktyki artystycznej.

Jest jeszcze przykład Zuzanny Całki, która w ramach programu stypendialnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego stworzyła pięć utworów inspirowanych polskim malarstwem. Animacje autorstwa Zuzanny Kołodziej sprawiły, że dzieła takich twórców jak Witkacy czy Bolesław Biegas zostały wprowadzone w ruch, a dźwięki muzyki Całki nadały im puls, zamieniając malarstwo w doświadczenie audiowizualne. Powracamy tu do punktu wyjścia: kompozytorka, choć zdecydowała się na współpracę z artystką wizualną, sięgnęła po obrazy uznanych mistrzów, a nie współczesnych sobie malarzy...

Tylko czy należy to traktować w kategoriach problemu? Może to nie wynik niechęci do współpracy, ale świadoma decyzja o wskrzeszeniu dawnego dzieła i wpuśczeniu go w nowy kontekst? Kiedy Stanley Kubrick pracował nad filmem *Lśnienie*, uznał, że sonorystyczna muzyka Krzysztofa Pendereckiego idealnie oddaje atmosferę narastającego niepokoju. W takiej sytuacji zaangażowanie kompozytora do stworzenia nowego utworu mogłoby okazać się działaniem zbędnym – próbą zastąpienia czegoś, co już istnieje w formie doskonałej. Sięgnięcie po gotowe dzieło może być więc gestem świadomym, wyborem materiału, który w nowym kontekście zyskuje nowe znaczenia i nowe życie.

Pytaniem pozostaje, czy decyzja o wykorzystaniu „gotowca” jest w stanie zastąpić doświadczenie współtworzenia, proces twórczy, w którym spotykają się dwie wrażliwości, pojawia się możliwość dialogu i wspólnego odkrywania form. Nie znam odpowiedzi na to pytanie, ale wydaje mi się, że współpraca artystyczna jest jak związek. O ile w kiepskiej relacji łatwo o niezrozumienie i zawód, tak w dobrej rodzi się coś cennego: wzajemne napędzanie się i tworzenie wspólnego języka, którego nie dałoby się zrobić samemu. ●

STROICIELE POLSKIEJ DUSZY

Kiedy w latach 70. John Porter przyjechał do Polski, nie planował zostawać głosem pokolenia. Próbował raczej przetrwać, co w realiach PRL-u wymagało nie lada ekwilibrystyki. Był w tamtej epoce kimś ekstremalnie egzotycznym. Dziś, patrząc na polską scenę muzyczną, trudno ją sobie wyobrazić bez obcokrajowców

TEKST Marek Łuszczyna



Od jazzowej awangardy, przez chropowate brzmienie rocka, po bujające etno i reggae. Obcokrajowcy nie tylko wzbogacili brzmienie polskiej muzyki, ale stali się zwierciadłem, w którym się przeglądamy. Czy nie jest tak, że Polacy uwielbiają przyjezdnych, dopóki ci potwierdzają nasze wyobrażenie o nich? Kochamy José Torresa, bo kojarzy nam się z latynoskim luzem. Kochamy

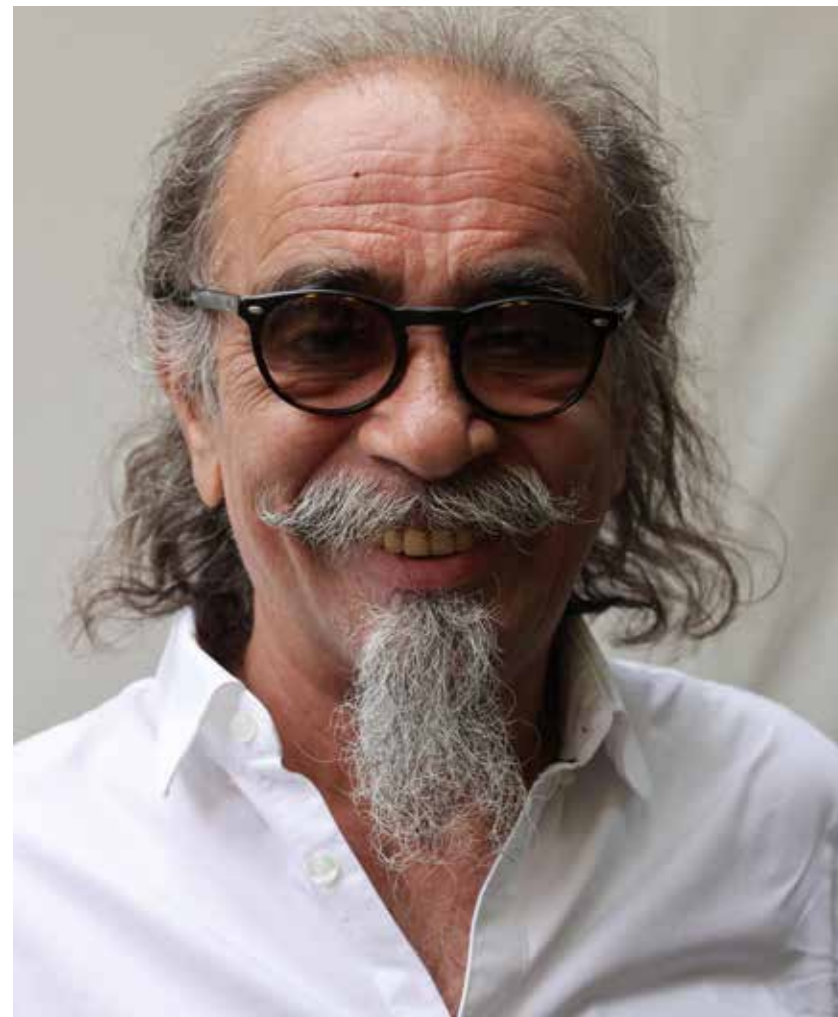
Johna Portera, bo daje nam poczucie, że jesteśmy częścią europejskiego rocka. A co, jeśli artysta obcokrajowiec zaczyna nas krytykować lub domagać się równych praw – czy wtedy nie pojawia się dystans?

PORTER I KURTIS: PIONIERZY W KRAJU BEZ SŁOŃCA

Historia obcokrajowców w polskiej muzyce to przede wszystkim opowieść o adaptacji. John Porter, Walijczyk, który trafił do nas przez Berlin, stał się ucieleśnieniem zachodniego sznytu. Anegdota głosi, że gdy po raz pierwszy spotkał Korę i Marka Jackowskiego, do komunikacji dochodziło na poziomie metafizycznym: nie było innego wyboru, muzyka była ich jedynym wspólnym językiem. Porter wspominał po latach, że Polska lat 70. była dla niego jak inna planeta: szara, mroźna, ale pulsująca niespotykaną energią. Jego odejście z Maanam i założenie Porter Bandu było momentem przełomowym. Polacy usłyszeli rocka, któremu w końcu nie można było zarzucić, że jest podróbką z Zachodu, bo grał i śpiewał go człowiek, który ten Zachód uosabiał. Porter często przywołuje scenę z pierwszego koncertu w warszawskim klubie: publiczność, nie do końca rozumiejąca jego angielskie teksty, reagowała intuicyjnie, bardziej ciałem niż słowem.

Doświadczenia nauczyły go, że komunikacja muzyczna nie musi opierać się na języku. Jednocześnie to język okazał się barierą w codzienności. Porter wspominał sytuacje, gdy w latach 80. mylono go z turystą lub, co gorsza, z kimś podejrzanym, wzbudzającym niepokój niektórych czujnych mieszkańców socjalistycznego kraju, z opaską ORMO na ramieniu. Obcość była wtedy bardziej widoczna, mniej oswojona, potrafiła nawet sprowokować otwarty, wygłoszony publicznie zarzut o szpiegostwo na rzecz imperialnego Zachodu.

Milo Kurtis urodził się w 1951 roku w Zgorzelcu, mieście granicznym, co symbolicznie zapowiadało jego późniejszą



POWYŻEJ: MILO KURTIS. FOT. ALBERT ZAWADA / PAP
OBOK: JOSÉ TORRES. FOT. JAKUB OCIEPA / AGENCJA WYBORCZA.PL

rolę łącznika między kulturami. Jego rodzice musieli uciekać przed wojną domową, byli uchodźcami politycznymi, którzy znaleźli schronienie w Polsce, podobnie jak tysiące innych Greków i Macedończyków. Wychowanie w domu przesiąkniętym tradycją ojczyzny, muzyką i dramatem wygnania ukształtowało wrażliwość Kurtisa, artysty, który zawsze grał u siebie, będąc jednocześnie stąd i nie stąd.

Dokonania Miła na naszej scenie to właściwie wyłącznie kronika bardzo ważnych zjawisk w polskiej muzyce. Nie wszyscy pamiętają, że to właśnie on wraz z Markiem Jackowskim kładł fundamenty pod grupę Maanam (początkowo jako duet M-a-M). Wniósł tam pierwiastek etniczny i eksperymentalny, zanim zespół stał się rockową machiną hitów. Artysta współtworzył także grupę Osjan, która była fenomenem na skalę europejską. Grupa ta, grająca muzykę intuicyjną, akustyczną, nasyconą duchowością Wschodu, stała się estetycznym azylem dla inteligencji i hippisów w szarej rzeczywistości PRL-u. Był także członkiem formacji Voo Voo, gdzie jego instrumenty perkusyjne nadawały muzyce Wojciecha Waglewskiego unikalny, plemienny puls.

Milo wprowadził również do polskiego rocka i jazzu instrumentarium z najdalszych zakątków świata, od sitaru

po afrykańskie bębny, ale co ważniejsze, wniósł filozofię otwarcia. Jego osiągnięciem jest zaszczepienie na polskim gruncie idei muzyki świata. W polskiej muzyce Milo Kurtis pełni rolę kogoś, kto przypomina, że nasza tożsamość kulturowa jest najciekawsza wtedy, gdy pozwala sobie na gościnność. To artysta, który nie tylko współtworzył historię polskiego rocka, ale nadał mu głębię.

TORRES I DIOUF: KUBAŃSKI ŻAR I AFRYKAŃSKA BARWA

Jeśli Kurtis był duchem, to José Torres stał się ciałem i uśmiechem polskiej sceny. Kubańczyk, który przyjechał na studia do Wrocławia w 1978 roku, dokonał niemożliwego: nauczył Polaków klaskać na „i”. Dzięki niemu zaczęli trafiać w odpowiedni moment. Torres często opowiada anegdotę o tym, jak pierwsze polskie zimy próbował przetrwać, nosząc po kilka par kalesonów i marząc o Hawanie. Jednak to on, wraz z zespołem Salsa Tropical, wprowadził do nadwiślańskiego jazzu i popu słońce, którego tak nam brakowało. Stał się „Pierwszym Latynosem Rzeczypospolitej”, co ma swoje blaski i cienie: z jednej strony spotyka się z ogromną sympatią, z drugiej z pewnego rodzaju zaszklaniem w roli wiecznie uśmiechniętego showmana.



Ikoniczną postacią na polskiej scenie muzycznej jest Mamadou Diouf, człowiek, który swoją obecnością i twórczością sprawił, że senegalska tradycja stała się integralną częścią nadwiślańskiego rocka i etno. Diouf wlał w polską muzykę rytm Afryki Zachodniej, robiąc to z elegancją intelektualisty i pasją społecznika. Urodził się w 1963 roku

JOHN PORTER. FOT. OSKAR SZRAMKA

w Senegalu, do Polski przyjechał dwie dekady później. Stan wojenny właśnie dogorywał, trwał najsmutniejszy i najbardziej szary okres od lat 50., co stanowiło jaskrawy kontrast z barwnym Dakarem. Wybór Dioufa nie był jednak wynikiem artystycznej fanaberii, ale pragmatyzmu: Senegalczyk przyjechał do Polski na studia weterynaryjne (ukończył je na SGGW). Na polskiej scenie muzycznej zadebiutował w sposób spektakularny, stając się filarem projektów, które dziś mają status kultowych. Jego współpraca z Wojciechem Waglewskim zaowocowała wyjątkowymi kompozycjami. Głos Dioufa, śpiewającego w języku wolof, nadał utworom Voo Voo oryginalnego etnicznego wymiaru. Udział w projekcie dla dzieci Małe Wu Wu sprawił, że całe pokolenie młodych Polaków lat 80. usłyszało afrykańskie brzmienia, w oswojonym i bliskim kontekście.

Wraz z Włodzimierzem „Kiniorem” Kiniorskim stworzył fuzję jazzu, reggae i etno, która do dziś pozostaje wyjątkowym wzorem muzycznego dialogu ponad kontynentami. W Tam Tam Project realizował swoją wizję nowoczesnej muzyki afrykańskiej, osadzonej w europejskim kontekście, łącząc tradycyjne instrumenty z nowoczesną produkcją.

Działania tego artysty znacznie wykraczają poza scenę muzyczną. Jako współtwórca portalu Afryka.org oraz autor książek (m.in. *Mała książka o rasizmie*) stał się głosem polskiej debaty o inności. Jego zamierzeniem była i jest demitologizacja Afryki. Diouf nigdy nie pozwalał na sprowadzenie swojej kultury do poziomu turystycznej ciekawostki. To artysta dowodzący, że bycie obcokrajowcem w Polsce wiąże się z rolą ambasadora tolerancji i otwartości.

ANASTAZJA IVAHNENKO: SWÓJ CZY OBCY?

Nie zawsze jednak jest kolorowo, tanecznie i w atmosferze pełnej akceptacji. Wraz z napływem artystów ze Wschodu narracja o obcokrajowcach w polskiej muzyce zyskała nowy, trudniejszy ton. Anastazja Ivahnenko, występująca pod wiele mówiącym pseudonimem Ta Ukrainka, otwarcie śpiewa o uprzedzeniach, z którymi zdarza się jej mierzyć w naszym kraju. O ile Porter czy Torres bywali traktowani jak powiew egzotycznego luksusu i ciekawostka, o tyle artyści z Ukrainy czy Białorusi często zderzają się, najłagodniej rzecz ujmując, ze ścianą zimnego protekcyjnalizmu. Ivahnenko w swoich tekstach odważnie punktuje to, co nie podoba się jej w naszym kraju. Zauważa, że dla wielu ludzi w Polsce wciąż bardziej liczy się jej pochodzenie, a nie sztuka, jaką tworzy. Zwraca uwagę, że w klubach czy na festiwalach często traktuje się muzyków zza wschodniej granicy jako tańszą alternatywę lub oczekuje od nich ciągłego eksploatowania motywów ludowych. Ta Ukrainka zauważa, że nieraz oczekuje się od niej egzotyckości, a jednocześnie pełnej asymilacji, polegającej na akceptacji określonych aksjomatów i poglądów. Ma być inna, ale nie za bardzo. Polska w treści, ukraińska w formie. Takie oczekiwania budują napięcie między poczuciem odmienności a potrzebą przynależności i mogą stawiać przed artystami ze Wschodu barierę trudną do przebycia. Czy zatem jest tak, że Polska daje przestrzeń

dla inności, ale jednocześnie stawia niewidzialne granice? Zależy kto pyta: Kubańczyk czy Ukrainka.

W polskim show-biznesie nie brakuje historii sukcesów, które pokazują, że „obcość” może stać się artystycznym kapitałem. Obecność obcokrajowców na polskiej scenie przypomina, że kultura nie jest monolitem. To raczej sieć relacji, w której spotykają się różne historie, języki i wrażliwości. Milo Kurtis, John Porter, José Torres, Mamadou Diouf, Anastazja Ivahnenko – wszystkie te głosy składają się na większą narrację o Polsce jako artystycznym miejscu spotkania. Kwestią otwartą pozostaje jednak, czy ma to być spotkanie, na którym każdy jest traktowany w ten sam sposób? Załóżmy, że odpowiedź na tak postawione pytanie zacznie być przecząca. Czy wówczas będzie można powiedzieć coś, co jeszcze do niedawna wydawało się oczywiste: że polska scena muzyczna od dekad pozostaje gościnną i otwartą na przybyszów z zewnątrz?

TA UKRAINKA, FOT. MAT. PROMO



Wielkie Prawa online

Od maja twórcy utworów z kategorii wielkich praw mogą rejestrować swoje dzieła także przez serwis zaiks.online. To ważna zmiana dla autorów utworów dramatycznych, librett oraz choreografii do spektakli, którzy do tej pory mogli zgłaszać swoje utwory wyłącznie w tradycyjny sposób (bezpośrednio w biurze lub za pomocą poczty).

Nowa funkcja wprowadzona na indywidualnych kontaktach online obejmuje różne formy dramatyczne, czyli rozbudowane utwory stanowiące spójną, zamkniętą całość artystyczną i fabularną. W serwisie można zgłosić między innymi dramat sceniczny, słuchowisko, libretto dramatyczno-muzyczne, operę, operetkę, opracowanie utworu (tłumaczenie lub adaptację), musical, a także choreografię do sztuki teatralnej czy baletu.

Rozszerzenie możliwości rejestracji to odpowiedź na potrzeby twórców, którzy coraz częściej oczekują prostych i wygodnych rozwiązań online. Dzięki nowej opcji autorzy mogą zgłaszać swoje utwory szybciej i bez konieczności wypełniania papierowych formularzy zgłoszeniowych i drukowania egzemplarzy dzieł. Cały proces można przeprowadzić z dowolnego miejsca i w dogodnym czasie.

Uruchomienie rejestracji wielkich praw na zaiks.online to także ułatwienie dla środowiska twórców teatralnych, które buduje ważną część repertuaru reprezentowanego przez ZAiKS. Cyfrowa obsługa zgłoszeń pozwala usprawnić formalności i skrócić czas potrzebny na rejestrację utworu (w procesie online można też dołączać m.in. niezbędną dodatkową dokumentację, np. zgody autorów utworów pierwotnych na dokonanie opracowania).

Serwis zaiks.online jest rozwijany stopniowo tak, aby obejmował kolejne potrzeby autorów i wspierał ich w codziennej pracy. Dodanie możliwości zgłaszania utworów z kategorii wielkich praw to kolejny krok w stronę bardziej dostępnej i nowoczesnej obsługi twórców.

FELIETON

TFURCZOŚĆ

TEKST Agata Passent

W turbulentnych najtiszach, gdy jedni spektakularnie szli na dno, a inni w kwadrans robili fortuny, słowo „twórczość” uznano za zbyt polskie, mało glamour, mało cool i jakieś takie zupełnie nieamerykańskie. Koledzy, jeszcze niedawno podróżujący tramwajem z „dżinsowym” tomem Edwarda Stachury w kieszeniach marmurkowych spodni z ciuchów z bazaru w Rembertowie, przestali pozować na poetów i cytować Zbigniewa Herberta, tylko czwórkami do reklamy szli. Nikt nie chciał być twórcą, poetą, poetką, pisarzem, felietonistą czy muzykiem, albowiem na wizytówce wypadało mieć napisane np. „junior creative” lub „senior creative”. Przy czym Dom Pracy Twórczej nie był modnym „resortem” z katalogu oferującym „animacje i kompleks basenów”, tylko kojarzył się ze smętną paprocią w donicy tudzież gierkowskimi fotelami, świetlicą w boazerii, prężonymi firanami w oknach i zupą zabielaną cholesterol. Nagle ludzkość powstydziła się tego, z czego mamy prawo być dumni – polskiej twórczości, a w ogóle i w szczególności polskiej poezji, jazzu, felietonistyki i kompozytorów, od których modni wtedy Philip Glass czy pseudoteutoński Hans Zimmer mogliby pobierać korepetycje. Krzysztof Knittel, Adam Sławiński czy Włodzimierz Nahorny pisali boskie nuty, gdy tamci dopiero na stojąco pod szafę wchodzili.

Być może powodem tego zakłopotania i sięgania po łatwiznę, czyli amerykańskie haselka, jest sam język polski, który ma więcej pałpek niż ustawy o parkach narodowych pisane przez myśliwych i koła łowieckie. Polska fone-

tyka to rollercoaster, na który lepiej nie wsiadać z gorącym naparem z rokitnika czy modną matcha latte. Słowo „twórczość” zaskakuje wargowo-zębowym ubezdźwięcznieniem. Samogłoska „u” tak się panoszy i rozpycha, że głoska „w” musi kompletnie ulec i udawać na chwilę „f”. Tworzy się tfurczość. Rodzima tfurczość stała się tfu, bo wszystko musiało być „jak na zachodzie”. Sesje w kolorowych pisemkach miały być „jak te we włoskim »Vogue’u«”, każda szanująca się stylistka latała pod palmy do Hiszpanii, bursztynów w ogóle nie wypadało nosić, królowały plecione bransolety i dzianinowe czapy w stylu rave, sesje wewnątrz jak te z Ikei, a sentymentalno-nostalgiczny Seweryn Krajewski czy góralsko-bigbeatowi Skaldowie poszli w odstawkę jako kicz, biesiada i nie dość roztańczony boysband.

Jakoś to wszystko udało mi się przeczekać w czymś w rodzaju offowej organizacji, czyli Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS, gdzie bywałam dzięki geniuszowi obojga twórczych – nie tfurczych – rodziców, posługujących się naturalną, a nie sztuczną inteligencją i piórem. Każde z nich podążało co prawda wolniej (matka) lub szybciej (ojciec) z duchem technologii, ale ich inteligencja brała się nie tylko z genów, ale i z twórczości innych członków naszego stowarzyszenia. Z bycia wspólnie, gadania, spacerowania, bywania u siebie, razem na wakacjach, w górach, w parku pod domem, w trasie, w barze, w kawiarni, na domówce, na prozowej kolacji, piwnicznym graniu czy śniadaniu z kajzerką przy stoliku z dopiero co poznanym autorem słuchowisk czy kompozytorem oper.



Od kiedy z mlekiem ojca wysłałam zamilowanie do pisania i publikowania felietonów, dołączyłam do ZAiKS-u jako osobna członkini i podobnie jak moi rodzice nie wyobrażam sobie życia jako samotna incelka, błada od calli na Zoomie, odmóżdżona przez tiktokowe scrollowanie, spędzająca czas w słuchawkach w towarzystwie jakiegoś youtubera z nawijką tłumaczącą mi, jak to rozkwitnę u boku samca w rogatywce jako tradwife. Uzwiązkowanie się czy też działanie na rzecz społeczności lub większej grupy zostało nam przez lata komunizmu obrzydzone. Przez dekady najtiszów i potem lata nowego stulecia modę na bycie działaczem, aktywistą, społecznicą czy osobą będącą częścią zebrań i stowarzyszeń uznawano też za coś „tfu”. Twórcy mieli być nie twórczy, ale kreatywni. Zajmować się kreacją i koniecznie nauczyć się pisania w celu sprzedania produktów, pisać wiersze o szczotkach do zębów, proszkach do prania i żyłkach – stać się produktami, markami i porzucić te nonsensowne pisanie wierszy bez celu. Takie zdania, które przegrywały na focusach, wypadało kreślić co najwyżej damom w stylu Ewy Lipskiej, ale nasze pokolenie to sami senior kreatywni. Seniorzy kreatywni niewątpliwie w kwadrans zarobili na wille, jeepy, a część tak szybko uwierzyła, że są Great Gatsby, że już cały ten speed tamtych lat doprowadził ich na Powązki. Mnie również w moich początkach w mediach ekspaci tłumaczyli, że bejsbolówki można nosić też daszkiem w bok i w tył. Dziś bejsbol kojarzy się niestety mniej z pięknym sportem, a bardziej z ustawkami i mówiącym

prymitywną angielszczyzną zdemenciałym narcyzem, grożącym niszczeniem cywilizacji perskiej, która liczy sobie tysiące lat. Zaczęliśmy wreszcie doceniać naszą odrębność, siłę polskiej twórczości, mniej wstydzimy się wstępować do unii i stowarzyszeń i efektywniej niż w latach pirackich płyt sprzedawanych na stadionie tłumaczymy, jaka jest wartość oryginalnej twórczości, pracy i własności intelektualnej. Pracują na nią pokolenia Polaków, pokolenia belfrów, którymi najpierw gardzimy, bo niejedyn wśród nich jest profesorem Pimko, pokolenia kolegów i koleżanek z mediów publicznych, czytających *Lalkę* w prime time czy proponujących Różewicza i spektakl *Stara kobieta wysiaduje* w poniedziałkowy wieczór. Bez twórczych jednostek emitent jest nikim, a bez przysiadania się do stolika z twórczym towarzystwem nie ma twórczości, jest jedynie tfurczość algorytmów.

Czy nasza wyjątkowa polska twórczość przetrwa kolejną rewolucję, tym razem postkapitalistyczno-cyfrową? Ufam, że tak, bo nasza rodzima poezja, proza, muzyka są zawsze w awangardzie i być może czasem nasze altanki są nieco retro, a paprotki i zupy z wazy nie dość glamour, lecz potem mainstream zjada swój własny ogon i uznaje, że te właśnie zaiksowe wazy, fotele i fortepianówki są najbardziej oryginalne. Cały ZAiKS to jeden dom niespokojnej twórczości, który zarówno na starość, jak i za młodu – musi się czasem wyszumieć. ●

RYS. MIKA FRANKOWSKA

ROZMOWA KULTURALNA

NIEPOJĘTY PRODUCENT

Z Mikołajem „Noonem” Bugajakiem, producentem muzyki eksperymentalnej i rapowej, rozmawia Krzysztof Nowak

„Światła miasta” zespołu Grammatik okrzyknięto Płytą 35-lecia na gali Popkillerów. Gdybyś miał nagrodzić jeden ze współtworzonych przez siebie albumów, to na który byś postawił?

Nominowany do tej nagrody został również album „Muzyka Klasyczna” duetu Pezet/Noon, a wielkim nieobecny była nasza „Muzyka Poważna”. Moim zdaniem ta trzecia pozycja jest najambitniejszą z całej trójki i ma największy potencjał, by stać się np. płytą 50-lecia. Ten album zbudował karierę najpopularniejszego w tej chwili polskiego rapera.

Swego czasu Pezet mówił, że w pewnym sensie traktuje „Muzyki” jak swoje solowe płyty. Czy ty również traktujesz je jak solówki?

Jestem producentem muzycznym. Pracuję na sukces artysty, którego, brzydko mówiąc, „biorę na warsztat”. W przypadku tych płyt byłem również producentem wykonawczym w dzisiejszym rozumieniu tego słowa. Wymyśliłem tytuły, okładki, część klipów, a także prowadziłem pierwszego w Polsce bloga, który relacjonował pracę nad naszym debiutem. Paweł wniósł swój unikalny talent, głód sukcesu i gwiazdorski potencjał. Na moje to solidne 50/50, ale ocena stanu faktycznego należy przede wszystkim do odbiorcy.

Zawsze miałeś poczucie, że Polska jest gotowa na twoją muzykę?

Straciłem masowego słuchacza po abdykacji z rapu. Nagrałem z marszu trzy płyty, które, jak widać, zapisały się w historii tego gatunku. Szczercie mówiąc, uznałem rap za zbyt łatwe zajęcie. Rzuciłem się na elektronikę i eksperymenty. Stałem się muzykiem dla innych producentów, architektów, filmowców i ludzi z branży kreatywnej... Po albumie „Dziwne dźwięki i niepojęte czyny” z 2010 roku miałem już łatkę wariata. Liczyłem, że da się z Polski zrobić Wielką Brytanię, ale był to egocentryczny błąd.

Co dało ci tworzenie muzyki instrumentalnej, czego nie mógł dać ci rap?

Muzyka instrumentalna to ja. Od tego zaczynałem i taką karierę sobie wróżyłem. Mój debiut miał miejsce na Zachodzie. Hip-hop mnie porwał, bo był gatunkiem nowym, który tworzyliśmy od podstaw. Z dzisiejszej perspektywy widzę, jak bardzo nim przesiąknąłem, choć moja wrażliwość muzyczna to kompletnie inne rejestry. Z kilku powodów

zostałem w Polsce, czego przez dłuższy czas żałowałem, ale od paru lat myślę dokładnie odwrotnie.

Czy dzięki muzyce bez słów można powiedzieć więcej, niż używając wokalu?

Wszystko, czego nie umiemy nazwać, możemy opowiedzieć dzięki muzyce instrumentalnej. Niewielu jest wokalistów-mystyków. Najbliżej tej materii bywa chyba Eldo. Dla mnie rapowym buddystą jest Żyto, prawie kompletnie nierozumiany przez polskiego słuchacza. To artysta grający na zagranicznych warunkach.

Czym najbardziej ujmuje cię Żyto jako raper?

Nie traktuję Michała wyłącznie jako rapera. Jest artystą pełną gębą, wręcz artystą. Nie umie nie tworzyć. Nie ma znaczenia, czy to będzie muzyka, obraz czy język. Jego wyobraźnia ciągle pracuje. To go separuje od polskiej sceny rapowej. Zabawne jest to, że ludzie, słuchając jego rapu, odbierają go jako osiedlowego prymitywa.

Czy zgadzasz się ze stwierdzeniem, że w każdej twojej produkcji jest choćby mały pierwiastek słowiańskiej tęsknoty?

Jestem zaczarowany i zniewolony polską kulturą. Kocham język polski, nie chciałbym myśleć w żadnym innym. Adideacja plus polskie kombinatorstwo, nawet cwaniactwo i ta smutna wrażliwość zakorzeniona w naszym rytmie natury, powodują, że według mnie Polacy są urodzonymi artystami.

Od zawsze powtarzam – brakuje nam pewności siebie. Wydawało mi się, że kompleks Zachodu zniknie, ale jeszcze pogłębił się poprzez media społecznościowe. By to zilustrować, odsyłam do początku albumu „Glitchy Praga”.

Jakie gatunki najbardziej cię poruszają jako słuchacza?

Nie poruszają mnie disco polo, metal i pop. Poza tym nie mam preferencji. Uwielbiam dziwaków, oryginałów, generalnie wszystkich artystów „lowkey”. Najbardziej kocham muzykę, która mnie zapętlili. Może to być jeden utwór, ale taki, który niesie mnie przez dni, czasami tygodnie.

Czy wraz z coraz dłuższym stażem w produkcji stałeś się jeszcze większym perfekcjonistą? A może wręcz przeciwnie?

Cierpię na szerokie spektrum zdiagnozowanych zaburzeń psychicznych. Od dzieciństwa mam między innymi nerwicę i OCD. Często na przykład kompulsywnie myję wszystkie końcówki kabli spirytusem. Nie śpiam, bo budzę się z informacją, że na którejś ze ścieżek jest drop. I najgorsze, że faktycznie go znajduję. To na pewno nie jest zawód dla mnie. Mając 47 lat, wiem już, że z tym nie wygram. To, co mogę zrobić, to odwrócić sytuację i stworzyć taki system produkcji muzycznej, który zminimalizuje możliwość pomyłki. Jakby dziwnie to nie brzmiało – udało mi się stworzyć takie studio.

Jak wygląda u ciebie sprawa z tantiemami?

To przykra kwestia w kontekście hip-hopu. Tyle klasycznych płyt, a tantiemy z nich były symboliczne. Zostaliśmy dosłownie okradzeni przez stacje telewizyjne oraz koncertny medialne, które sprzedawały nasze dzwonki. Single z Pezetem latały non stop w telewizji, ale nie dostaliśmy za to ani złotówki. Wolę o tym nie myśleć. Dzisiaj wygląda to znacznie lepiej. Widzę nowe pola, na których ZAIKS pobiera opłaty. Moje prace komercyjne są rzetelnie rozliczane.

Co trzeba poprawić w wynagradzaniu twórców muzyki w Polsce?

Męczy nas niewyleczona trauma piractwa. Wydawanie pieniędzy na kulturę, szczególnie niezależną, powinno być modne i w dobrym tonie. Państwo powinno dbać o prawo. Żenująca jest rozmowa o opłatach za czyste nośniki, 20 lat po tym, jak powinno to zostać uchwalone? Dla mnie w pewnym sensie im trudniej, tym lepiej, bo, jak twierdził Tomasz Stańko, najważniejsza w tym zawodzie jest tzw. żywotność.

Jaki jest największy problem polskiego rynku muzycznego?



FOT. MIKOŁAJ BUGAJAK

Wypowiadając się z poziomu mojego świata, czyli mimo wszystko rynku niezależnego i małych wytwórni – zwyczajny brak zainteresowania słuchacza. Lenistwo kulturowe. Na Record Store Day w Londynie do małych sklepów stoją kolejki fanów. W Polsce na eventach tego typu czasami hula wiatr. To obciach.

Czy AI może być w jakimkolwiek aspekcie czymś dobrym dla świata muzyki?

Jasne. Jeszcze sami nie wiemy, gdzie nas zabierze. Są już niesamowite narzędzia na poziomie niemowlęcym tej technologii. Odbieram to jako podniesienie poprzeczki. Muszę stać się lepszym muzykiem niż coraz bardziej wydajny i potencjalnie superkreatywny algorytm. Dla mnie bomba.

Może to jednak czas na szerszy bunt twórców przeciw sztucznej inteligencji?

Jak to mawia mój przyjaciel – życząc powodzenia, ale sukcesu nie wróżę. ●

JAK SIĘ ROBI MUZYKĘ DO GIER

Pisanie muzyki do gry wymaga trochę innych umiejętności niż komponowanie utworu, muzyki filmowej, ścieżki do trailera czy motywu do menu. Mówimy o muzyce, która reaguje na działania gracza, zmienia się wraz z sytuacją, przechodzi między stanami gry

TEKST Jerzy Tabuda

Dobrym sposobem myślenia o muzyce gameplayowej jest traktowanie jej jak serii mikrosoundtracków do małych scenariuszy. Osobny miniscenariusz dotyczy np. eksploracji opuszczonego budynku, skradania się obok przeciwników, narastającego zagrożenia, rozpoczęcia walki, zwycięstwa, porażki albo powrotu do spokojniejszego stanu. W grze sposób odtwarzania muzyki jest mało przewidywalny. Gracz może zatrzymać się w miejscu, wrócić do poprzedniej lokacji, wejść do walki wcześniej niż zakładano, unikać konfrontacji albo powtarzać tę samą sekwencję kilka razy. Przygotowując muzykę, trzeba brać pod uwagę wszystkie te warianty.

RÓŻNE GATUNKI, RÓŻNE PODEJŚCIE DO MUZYKI

Nie każda gra potrzebuje takiego samego systemu muzycznego. Inaczej tworzy się muzykę do shootera, skradanki, horroru, RPG czy strategii, ale najważniejsze jest nie samo określenie gatunku, ale zachowanie gracza i tempo zmian w rozgrywce.

W grach akcji muzyka powinna reagować szybko: eksploracja może przechodzić w napięcie, walka w zwycięstwo lub porażkę. Dlatego często stosuje się warstwy intensywności, dodatkowe rytmy, perkusję, bas i krótkie akcenty.

W skradankach muzyka informuje gracza, czy jest bezpieczny, podejrzewany, wykryty albo ścigany. Ważne są subtelne przejścia, narastające napięcie i miejsce dla dźwięków otoczenia.

W horrorze muzyka korzysta z ciszy, dronów, szumu i drobnych zmian barwy. Ma budować oczekiwanie, nie zaś stale komentować akcję, dlatego przydają się warianty i losowość.

W RPG i otwartych światach problemem jest powtarzalność, w strategiach natomiast muzyka reaguje wolniej, wspierając koncentrację i długofalowy „feeling” rozgrywki.

Komponowanie muzyki gameplayowej zaczyna się więc od analizy działań gracza, a dopiero później przechodzi się do wyboru rozwiązań technicznych.

PO PIERWSZE WARSZTAT

Komponowanie jest jednocześnie pracą muzyczną i projektową. Kompozytor nie tworzy wyłącznie gotowego nagrania, ale projektuje system muzycznych zachowań: pętle, warstwy, przejścia, warianty, parametry i reakcje na zdarzenia w grze. W praktyce oznacza to pracę bliższą budowaniu interaktywnej struktury niż napisaniu liniarnego utworu.

Oczywiście każdy deweloper i każde studio mogą pracować trochę inaczej. Różne są silniki, narzędzia, budżety, procesy, podział obowiązków między kompozytorem, sound designerem, audio directorem a programistą. Jedne zespoły korzystają ze środowiska pracy FMOD, inne z Wwise, jeszcze inne budują własne systemy audio bez dodatkowego middleware'u (oprogramowania integrującego różne środowiska). Mimo tych różnic główna zasada pozostaje podobna: muzykę trzeba przygotować tak, aby mogła być sterowana przez rozgrywkę, a nie tylko odtwarzana obok niej.

W tym tekście oprzemy się na organizacji pracy z FMOD, popularnym narzędziem pośredniczącym między programem do audio a silnikiem gry. Nie oznacza to jednak, że opisana filozofia dotyczy wyłącznie FMOD. Podobne myślenie pojawia się w bardzo popularnym Wwise, autorskich



systemach audio i narzędziach budowanych bezpośrednio w środowiska robocze Unity czy Unreal Engine. Różnią się nazwy funkcji i szczegóły implementacji, ale podstawowa zasada pozostaje ta sama: muzyka do gameplayu musi zostać zaprojektowana jako system, którym gra może sterować.

OD KOMPOZYCJI DO IMPLEMENTACJI

Podstawową jednostką pracy jest event, czyli „pojemnik” z muzyką w różnych wariantach, który kod gry może uruchomić, kontrolować i zatrzymać. Event może zawierać pliki audio, logikę ścieżki czasu, warstwy, instrumenty, automatyzację i parametry. FMOD traktuje parametry jako zmienne pozwalające kontrolować projekt; kod gry może ustawiać ich wartości.

NARZĘDZIA AUDIO

W świecie deweloperów istnieje wiele rodzajów narzędzi do pracy z audio. Pierwsze to pełne **middleware audio**, czyli oprogramowanie pośredniczące między silnikiem gry a dźwiękiem. Takie narzędzia pozwalają przygotować muzykę i efekty w osobnym programie, a potem sterować nimi w grze. Oprócz FMOD i Wwise najważniejszym narzędziem jest **CRI ADX/CRIWARE**, szczególnie mocny w produkcjach japońskich i konsolowych. Historycznie ważny jest też **Miles Sound System**, dziś kojarzony raczej jako część historii branży. Elias warto znać przy muzyce adaptacyjnej, czyli takiej, która zmienia się zależnie od sytuacji w grze. **Fabric** to z kolei lżejsze rozwiązanie związane głównie z Unity.

Drużyna to narzędzia do **spatial audio**, czyli dźwięku przestrzennego. Ważne są zwłaszcza w VR i AR, czyli

wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości. Tu pojawiają się **Steam Audio**, **Meta XR Audio SDK** i **Resonance Audio**. Nie są one pełnym zamiennikiem Wwise czy FMOD, ale specjalizują się w pozycjonowaniu dźwięku, symulowaniu akustyki pomieszczeń i tworzeniu wrażenia, że dźwięk naprawdę dochodzi z określonego miejsca w przestrzeni. Trzecia grupa to **systemy wbudowane w silniki gier**: Unreal Audio i MetaSounds w Unreal Engine, Unity Audio Mixer i DSPGraph w Unity oraz Godot Audio Buses w Godot. Ostatnia grupa to lżejsze, bardziej programistyczne biblioteki: **miniaudio**, **SoLoud**, **SDL_mixer**, **OpenAL Soft** i **BASS**. Są przydatne zwłaszcza w małych projektach albo własnych silnikach. Dają kontrolę nad odtwarzaniem i miksowaniem dźwięku, ale zwykle nie oferują wygodnego programu do pracy dla kompozytora czy sound designera.

PIERWSZY ETAP: ZROZUMIENIE SCENY

Kompozytor, audio director albo sound designer analizują fragment gameplayu: build gry, nagranie wideo, opis poziomu, dokument projektowy albo rozmowę z projektantem. Celem nie jest jeszcze odpowiedź na pytanie „jaka ma być muzyka?”, ale raczej „jakie sytuacje mogą tu wystąpić?”.

Na tym etapie pojawiają się bardzo konkretne pytania, na przykład:

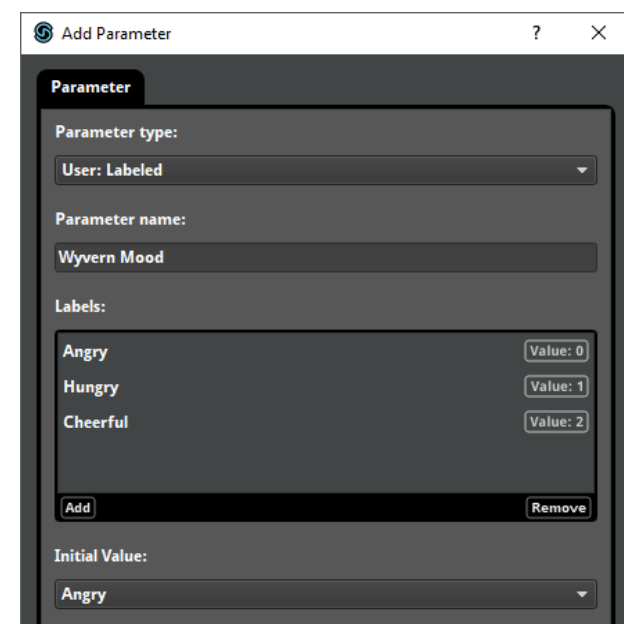
- Czy gracz może długo przebywać w tej lokacji?
- Czy scena ma wyraźny początek i koniec?
- Czy walka zaczyna się natychmiast czy napięcie narasta wcześniej?
- Czy gra wie, kiedy przeciwnik zauważył gracza?
- Czy muzyka ma reagować płynnie czy przełączać się między konkretnymi stanami?

Dopiero odpowiedzi na te pytania pozwalają określić strukturę muzyki. Przykładowy fragment gry może wymagać czterech podstawowych stanów muzycznych:

- eksploracja:** spokojna pętla bazowa,
- napięcie:** dodatkowe warstwy, mniej melodii, więcej pulsu i niepokoju,
- walka:** mocniejszy rytm, większa gęstość, wyraźniejszy bas lub perkusja,
- powrót po walce:** wyciszenie, krótki łącznik albo wersja eksploracji z innym stanem emocjonalnym.

PROJEKT MUZYCZNY: CO GRA MA POWIEDZIEĆ MUZYCE

Kolejny etap to ustalenie, jakie informacje gra może przekazać do systemu audio. Robimy to przez znane nam już eventy i parametry.



Kluczowym momentem tworzenia projektu jest opisanie informacji o stanach gry – w jaki sposób mogą zachowywać się np. wrogowie. Tu Wyverna może być zła, głodna lub zadowolona. Do tego można przypisać wydarzenia audio.

Przykładowo, zamiast przygotowywać osobne pliki: eksploracja.wav, walka.wav, zagrożenie.wav, zwycięstwo.wav, można przygotować jeden event muzyczny, na przykład: Muzyka_Poziom_1

Wewnątrz tego eventu muzyka może mieć kilka warstw i sekcji, a gra steruje nimi za pomocą parametrów, takich jak:

- poziom napięcia, na przykład od 0 do 100,
- stan walki: brak walki, zagrożenie, aktywna walka, boss,
- zdrowie gracza, które może wpływać na filtr, puls albo dodatkową warstwę,
- informacja czy gracz został zauważony,
- aktualna część lokacji.

Ten etap jest bardzo ważny, bo pokazuje granicę między kompozycją a implementacją. Kompozytor może wymyślić,

że muzyka ma narastać wraz z niebezpieczeństwem, ale gra musi mieć sposób, żeby to niebezpieczeństwo zmierzyć i przekazać do FMOD. Jeżeli gameplay nie daje takiej informacji, trzeba uprościć system albo dodać odpowiedni parametr.

W dobrze działającym zespole powstaje więc rodzaj małego projektu muzyczno-technicznego. Dokumentacja projektowa nie musi być bardzo rozbudowana, ale powinna zawierać przynajmniej: nazwy eventów, listę parametrów, zakresy wartości, opis stanów muzycznych, informacje kiedy gra uruchamia i zatrzymuje event, zasady przejść między sekcjami, wymagania dotyczące loopów i ścieżek (stemów).

Dopiero wtedy kompozytor może zacząć pisać materiał.

KOMPONOWANIE MATERIAŁU: PĘTLE, WARSTWY I SEGMENTY

Kiedy wiadomo już, jak muzyka ma zachowywać się w grze, można przejść do komponowania. Ten etap odbywa się najczęściej w DAW-ie: Reaperze, Cubase, Logic Pro, Abletonie, Pro Toolsie albo innym narzędziu. Niektórzy twórcy oczywiście wolą partytury i nagrywanie żywych instrumentów, ale obróbka i tak odbywa się w DAW-ie. Niezależnie od procesu, kompozytor od początku pisze muzykę z myślą o późniejszym rozłożeniu jej na elementy.

Najważniejsze są trzy pojęcia: pętla, warstwa i segment.

Pętla musi działać przez dłuższy czas bez irytowania gracza. To oznacza, że nie zawsze powinna mieć bardzo mocną melodię. Czasem lepiej sprawdzają się ambience, tekstury, puls, prosty motyw rytmiczny albo harmonia, która może „oddychać” przez kilka minut.

Warstwa to element, który można dodać lub zdjąć bez niszczenia całości. Na przykład eksploracyjna baza może składać się z ambientu i delikatnego pulsu. Przy większym napięciu dochodzi niski dron. Przy walce dochodzi perkusja, bas i agresywna warstwa syntezatorów. Wszystkie te elementy muszą być zgodne rytmicznie, harmonicznie i technicznie.

Segment to większy fragment muzyczny: eksploracja, napięcie, walka, boss fight, outro po walce. Segmenty mogą być osobnymi częściami ścieżki czasu albo osobnymi eventami, zależnie od przyjętej struktury.

To nie są jeszcze ostateczne „utwory”. To części systemu.

Bardzo ważne jest, aby pliki były przygotowane precyzyjnie. Wszystkie ścieżki powinny mieć ten sam punkt startu, tę samą długość, tempo i przestrzeń. Jeżeli warstwa perkusji zaczyna się kilka milisekund za późno albo pad ma źle ucięty pogłos, problem może być niewidoczny w DAW-ie, ale stanie się słyszalny po implementacji.

PIERWSZA IMPLEMENTACJA W FMOD

W FMOD kompozytor lub sound designer tworzy event, importuje stemsy i układa je na timeline albo w polach parametrów. Następnie definiuje logikę: które warstwy grają zawsze, które pojawiają się przy określonej wartości określonego parametru, które mają się zapętlać, które są jednorazowymi akcentami, a które pełnią funkcję przejść.

Nasz przykładowy event Muzyka_Poziom_1 może działać następująco:

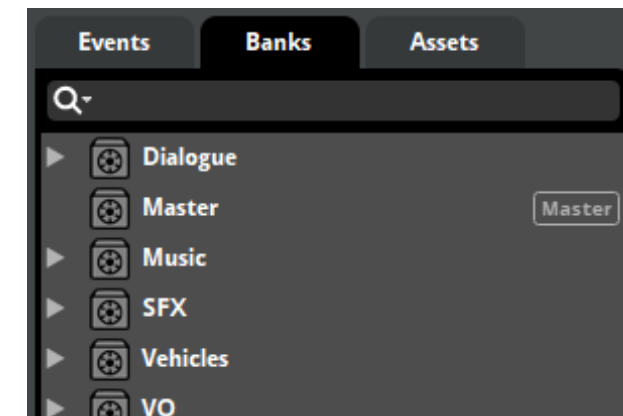
przy Intensity = 0-25 gra tylko warstwa ambientowa i lekki puls,

przy Intensity = 25-50 dochodzi ciemniejszy ton syntezatora, przy Intensity = 50-75 pojawia się rytmiczna warstwa powodująca wzrost napięcia,

przy Intensity = 75-100 wchodzi elementy walki: perkusja, bas i agresywniejsza harmonia.

Gdy CombatState zmienia się na Boss, timeline przechodzi do osobnego regionu z inną dramaturgią.

Gdy walka się kończy, system nie ucina muzyki od razu, tylko przechodzi przez przygotowany fragment wygaszający.



Banki to format, w którym przekazujemy gotowe zestawy audio do silnika gry. Do nich odwołuje się bezpośrednio silnik gry.

Gra nie musi odtwarzać wielu plików i pilnować każdego przejścia czy wyciszenia. Może ustawiać parametry, a FMOD interpretuje je według logiki zapisanej w eventach. Dokumentacja FMOD opisuje eventy jako jednostki dźwiękowe wyzwalane i kontrolowane z kodu gry, a banki jako kolekcje eventów i plików audio przygotowane do użycia w grze.

BUDOWANIE BANKÓW I PODŁĄCZENIE DO GRY

Sama implementacja w FMOD Studio nie wystarczy. Żeby gra mogła używać przygotowanych eventów, pro-

jekt FMOD trzeba ułożyć w banki. Banki są paczkami zawierającymi eventy i pliki audio w formie przygotowanej do użycia przez grę. Po zbudowaniu banków gra może je ładować i odtwarzać eventy, na przykład przez integrację z Unity, integrację z Unreal Engine albo bezpośrednio przez API FMOD.

Na tym etapie praca zwykle przechodzi z FMOD Studio do silnika gry. Programista, technical sound designer albo audio implementer podcina event pod konkretną sytuację:

- gdy gracz wchodzi do lokacji, uruchom Music_Forest_Level,
- gdy wzrasta zagrożenie, podnieś Intensity,
- gdy przeciwnik zauważa gracza, ustaw CombatState,
- gdy walka się kończy, obniż Intensity,
- gdy gracz ginie, uruchom Death_Stinger,
- gdy gracz opuszcza lokację, zatrzymaj event z fade-outem.

W teorii brzmi to prosto. W praktyce właśnie tutaj zaczyna się najważniejsza część pracy: iteracja.

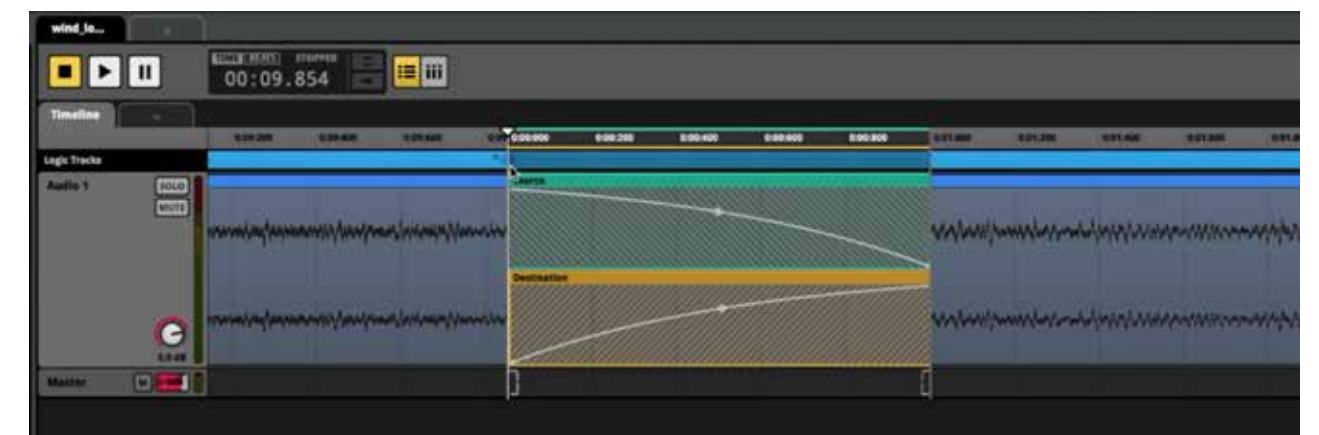
ITERACJE: MUZYKA SPRAWDZANA W GRZE

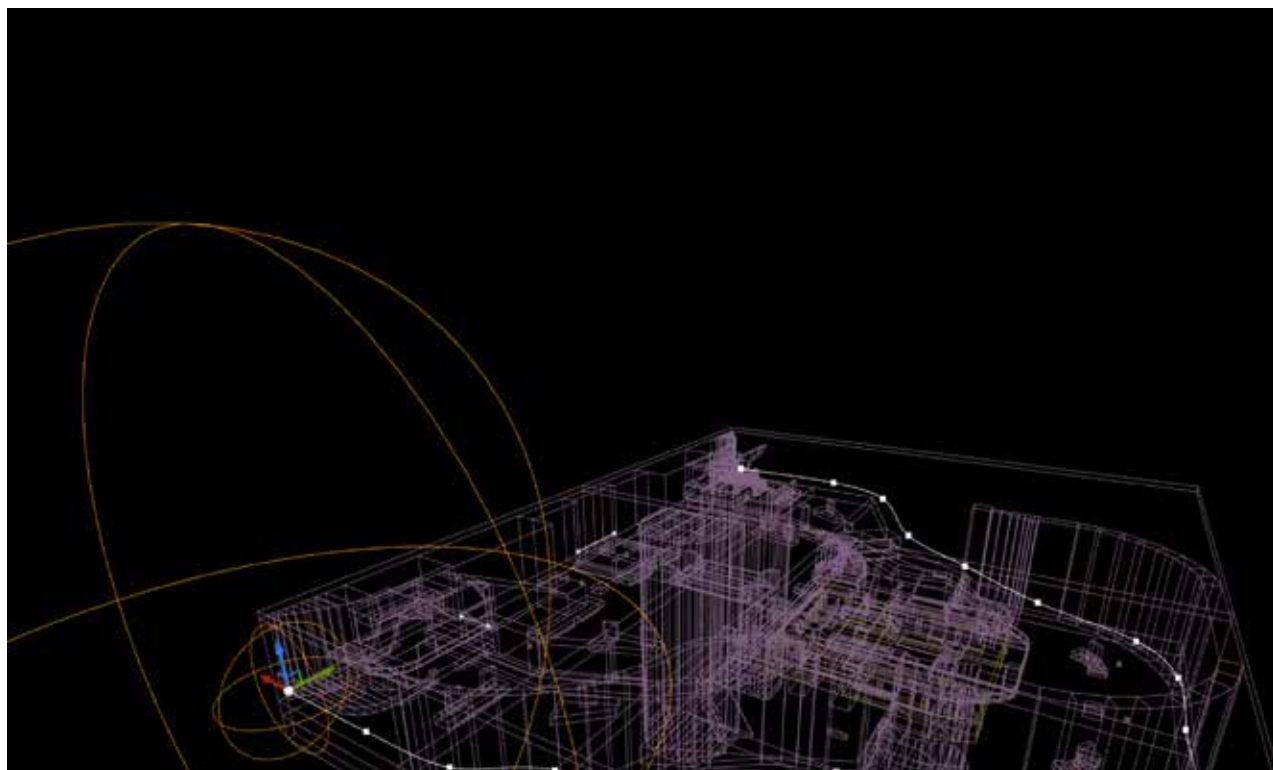
Muzyka do gameplayu bardzo rzadko działa idealnie po pierwszej implementacji. Nawet jeżeli brzmi świetnie w DAW-ie i zachowuje się poprawnie w FMOD, dopiero gra pokazuje, czy system naprawdę działa.

Pierwsze testy często ujawniają problemy, których nie dało się przewidzieć podczas komponowania. Pętla, która w DAW-ie wydawała się subtelna, po dziesięciu minutach eksploracji może stać się męcząca. Przejście do walki może nastąpić za późno, bo gracz już jest w centrum akcji, a muzyka dopiero się rozpędza. Z kolei powrót do eksploracji może nastąpić za szybko, przez co muzyka traci naturalną dramaturgię. Czasem warstwa perkusji brzmi dobrze sama, ale w miksie gry konkuruje z efektami broni, krokami albo dialogiem.

Dlatego iteracja nie polega tylko na poprawianiu kompozycji. Często poprawia się cały system.

Tu widzimy narzędzie do tworzenia loopów – jak mają się łączyć, zapętlać. To bardzo istotne, żeby powtarzane podkłady nie miały słyszalnych momentów startu i końca.





- Możliwe przykładowe zmiany po pierwszym teście:
- skrócenie intro, bo gracz szybciej wchodzi w akcję,
 - dodanie łagodniejszego stanu pośredniego między eksploracją a walką,
 - zmiana zakresu parametru Intensity,
 - wolniejsze narastanie warstw,
 - szybsze wejście perkusji,
 - dodanie transition stingera,
 - wyciszenie melodii, która zbyt często się powtarza,
 - przeniesienie części efektów z plików audio do miksu w FMOD,
 - zmiana kompresji lub głośności po testach w silniku,
 - ograniczenie liczby jednocześnie grających warstw ze względów wydajnościowych.

Czasem problem nie leży po stronie muzyki, ale po stronie danych z gry. Jeżeli parametr Intensity skacze z 0 do 100 i z powrotem, muzyka będzie reagować nerwowo. Wtedy trzeba wygładzić zmianę parametru, dodać opóźnienia, złagodzić progi wyzwania albo zmienić logikę po stronie gameplayu. To dobry przykład sytuacji, w której kompozytor, sound designer i programista muszą pracować razem.

TYPOWY CYKL PRACY

W praktyce workflow muzyki do rozgrywki można opisać jako powtarzalny cykl:

Brief gameplayowy – zespół ustala, co dzieje się w danej scenie, jakie są emocje, jakie stany rozgrywki i jakie informacje może wysyłać gra.

Projekt systemu muzycznego – powstaje plan eventów, parametrów, warstw, segmentów i przejść.

Kompozycja w DAW-ie – twórca pisze materiał muzyczny

W środowisku Unreal Engine programista albo specjalista od implementacji powiązuje wydarzenia i obiekty w grze z elementami audio. Konstruuje całą logikę odtwarzania tak, żeby wspierała wrażenia z gry.

ny, ale od początku myśli o loopach, stemach, wariantach i modularnej strukturze.

Eksport zasobów – ścieżki są eksportowane w jednym tempie, długości i formacie. Przygotowuje się też stingery, przejścia i warianty.

Implementacja w FMOD – materiał trafia do eventów. Dodaje się parametry, automatyzację, logikę timeline'u, warstwy, pętle, snapshoty i routing.

Build banków – projekt FMOD jest budowany do banków, które gra może załadować i wykorzystać.

Integracja w silniku gry – programista lub implementer podpinia eventy do konkretnych sytuacji gameplayowych.

Test w grze – muzyka jest sprawdzana podczas prawdziwej rozgrywki.

Poprawki – zespół zmienia muzykę, parametry, miks, przejścia albo logikę gameplayową.

Kolejny test – proces powtarza się aż do momentu, gdy muzyka nie tylko brzmi dobrze, ale też zachowuje się dobrze.

Ostatnie rozróżnienie jest kluczowe. W muzyce do gameplayu nie wystarczy, że fragment brzmi dobrze po naciśnięciu „play”. Musi jeszcze dobrze reagować na gracza.

To, co warto zapamiętać, to fakt, że praca przy grze jest zespołowa i wymaga równie wiele talentu, co umiejętności komunikacji z resztą teamu – od programistów do prawników. ●

MATERIAŁY UNREAL ENGINE TECH BLOG (EPIC)

Zapraszamy do DPT w Ustce

W sezonie wakacyjnym, od **27 czerwca** do **31 sierpnia**, można do Ustki dojechać bezpośrednim połączeniem kolejowym z Warszawy.

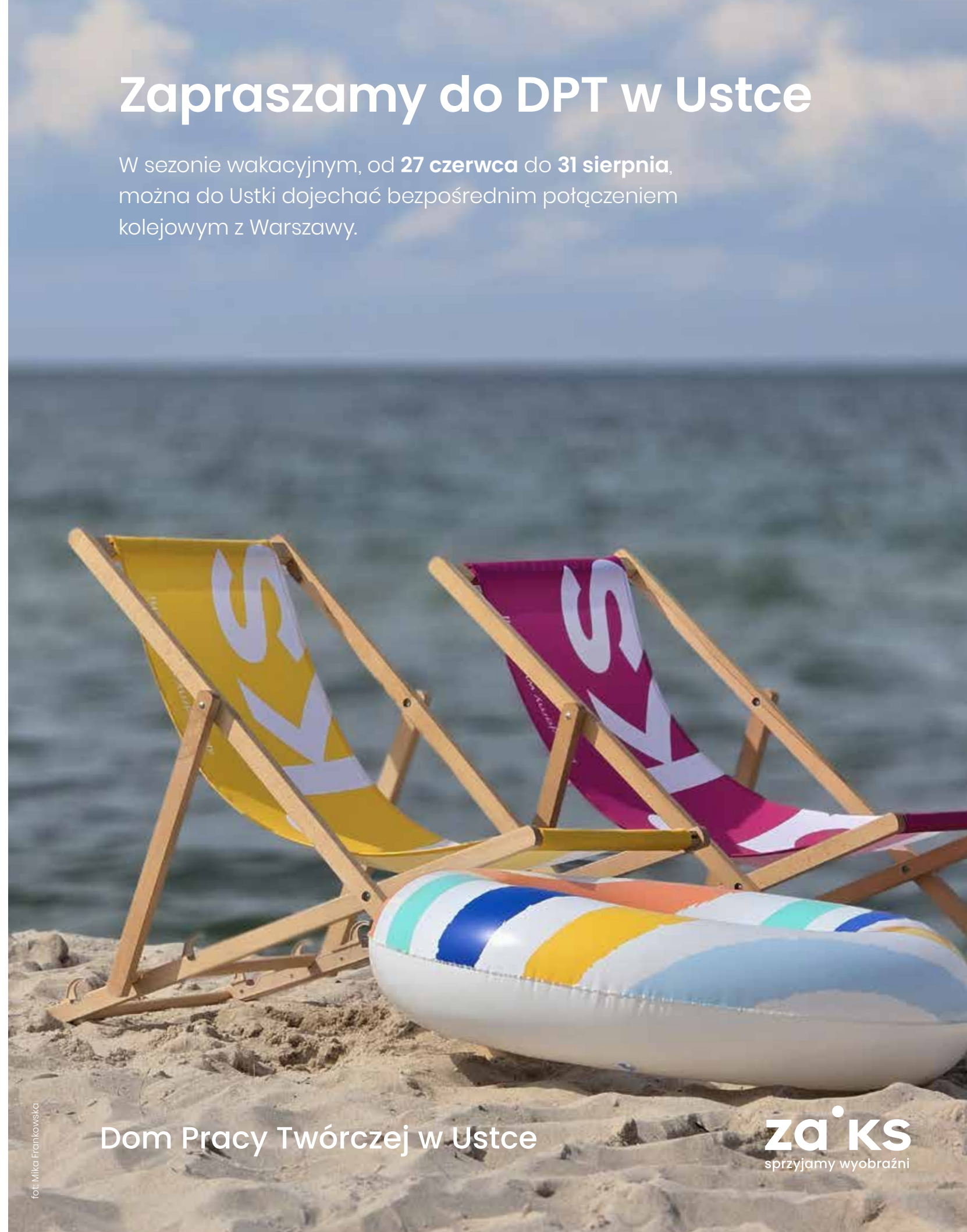


foto: Mike Frankowska

Dom Pracy Twórczej w Ustce

CO NOWEGO W ZAiKS-ie



WAŻNA NOMINACJA



Karol Kościński objął przewodnictwo w Europejskim Komitecie CISAC-u, jednej z najważniejszych organizacji reprezentujących twórców na świecie. Sektor kreatywny musi stawić czoła dwóm wyzwaniom – sztucznej inteligencji i transformacji cyfrowej rynku treści. Od przyszłych decyzji zależy, czy prawa twórców będą odpowiednio chronione w nowej rzeczywistości. Jak podkreśla dyrektor generalny ZAiKS-u: „Im lepszą ochronę zapewnimy twórcom w momencie dziejącej się na naszych oczach rewolucji technologicznej, tym silniejsze będą w przyszłości europejskie kultury i społeczeństwa”.

Wybór Karola Kościńskiego to potwierdzenie rosnącej roli ZAiKS-u w europejskim systemie zbiorowego zarządzania.

SUKCES PARTNERSKI



ZAiKS dołącza do European Visual Artists (EVA) – europejskiej sieci organizacji zbiorowego zarządzania, która skupia ponad 30 organizacji członkowskich i obserwatorów, reprezentujących łącznie blisko 170 tysięcy twórców – m.in. artystów plastyków, ilustratorów, fotografów, projektantów i architektów. EVA dba o ich interesy względem instytucji europejskich oraz działa na rzecz wzmocnienia ochrony praw autorskich w sektorze sztuk wizualnych.

Dołączenie do EVA to kolejny krok w budowaniu silnej międzynarodowej współpracy na rzecz twórców sztuk wizualnych. European Visual Artists (EVA) to organizacja parasolowa z siedzibą w Brukseli.

KONKURS ZAiKS-u I TEATRU NARODOWEGO

Zadanie konkursowe polega na stworzeniu sztuki dramatycznej przeznaczonej do wystawienia na scenie. Tematyka oraz forma są dowolne. W konkursie mogą wziąć udział osoby, które najpóźniej w dniu zgłoszenia zarejestrowały swój utwór w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS. Przyjmowane będą wyłącznie oryginalne sztuki napisane po polsku, które nie były wcześniej publikowane, wystawiane ani zgłaszane do innych konkursów, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Autor wyróżnionej sztuki otrzyma 100 000 zł, a utwór zostanie wystawiony na deskach Teatru Narodowego.

Teksty można przysyłać do 30 września 2026 roku na adres konkurs@narodowy.pl.



ROZLICZENIA TANTIEM

Od początku roku 2026 do końca maja ZAiKS rozliczył ponad

174,7 mln zł

w tym między innymi:

KONCERTY	59,2 mln zł
ODTWARZANIE	35,7 mln zł
INTERNET	29,9 mln zł
TEATR	18,5 mln zł
TELEWIZJA	11,8 mln zł
ZAGRANICA	8,2 mln zł
FONOGRAFIA	6 mln zł
KINA	3,6 mln zł
RADIO	1,4 mln zł



OPŁATY REPROGRAFICZNE

Nowelizacja rozporządzenia o opłatach reprograficznych podpisana 30 kwietnia 2026 roku przez ministrami Martę Cienkowską jest krokiem w dobrą stronę. Liczymy, że to początek korzystnych dla twórców zmian. Podział środków pomiędzy poszczególne grupy uprawnionych powinien odpowiadać opartemu na rzetelnych badaniach modelowi korzystania z urządzeń w ramach dozwolonego użytku prywatnego – mamy nadzieję, że MKiDN takie badania niezwłocznie przeprowadzi. W nowym rozporządzeniu repertuar muzyczny został niedoszacowany w sposób niespotykany nigdzie indziej w Unii Europejskiej, bez żadnego uzasadnienia, na co wielokrotnie zwracaliśmy uwagę Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



KONIEC WOLNEJ AMERYKANKI W AI?

10 marca 2026 roku Parlament Europejski (PE) znaczącą większością głosów przegłosował raport *Prawo autorskie i generatywna sztuczna inteligencja – szanse i wyzwania*, przygotowany w komisji prawnej (JURI) PE przez europoła Axela Vossa. Voss był także aktywnie zaangażowany w Parlamencie w trakcie przyjmowania najważniejszej dyrektywy prawnoautorskiej ostatnich lat – o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym (DSM)

TEKST Anna Misiewicz

Prace nad raportem Voss zainicjował już w ubiegłym roku, wskazując wyraźnie, że obecne ramy prawne, w których funkcjonują serwisy generatywnej sztucznej inteligencji (AI), w niewystarczający sposób chronią twórców i innych uprawnionych, czyli podmioty, dzięki którym te narzędzia w ogóle funkcjonują.

Dla przypomnienia: w momencie, w którym szerokiej publiczności udostępniono ChatGPT – czyli w listopadzie 2022 roku – powszechny zachwy nad tym narzędziem nie pozwolił dostrzec dość szokującego faktu, że jego praktycznie nieograniczone możliwości generowania tekstów, a wraz z pojawieniem się kolejnych narzędzi – także obrazów i w końcu muzyki, opierają się wyłącznie na tym, że serwisy generatywnej AI zostały wyszkolone na ludzkiej twórczości, bez zgody, a nawet świadomości uprawnionych do utworów i przedmiotów praw pokrewnych.

Takie działanie stanowiłoby w normalnych okolicznościach naruszenie autorskich i pokrewnych praw majątkowych, które mogłoby kosztować podmioty wprowadzające takie narzędzia na rynek miliony, jeśli nie miliardy dolarów. Dlatego przystąpiły one do legitymizowania swojej działalności przy pomocy przepisów o dozwolonym użytku – dostępnych wyjątków i ograniczeń prawa autor-

skiego. W Stanach Zjednoczonych, skąd wywodzi się większość narzędzi generatywnej AI, w toku trwających obecnie licznych procesów, sądy ustalają, czy trening tych narzędzi nastąpił zgodnie z doktryną tzw. „fair use”, szerokiego wyjątku oceniającego indywidualne działania komercyjne na chronionych treściach w kontekście interesu społecznego.

W Unii Europejskiej z niespodziewanym wsparciem dla dostawców serwisów generatywnej AI wystąpiła Komisja Europejska, która w przyjętym w 2024 roku AI Act uznała, że szkolenie tych narzędzi odbywa się na podstawie przepisów o tzw. komercyjnej eksploracji tekstów i danych (TDM), zawartych w dyrektywie o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym. Pozwala to na prowadzenie zautomatyzowanych matematycznych analiz danych dostępnych w postaci cyfrowej, w tym takich jak teksty, dźwięki, obrazy, do różnych celów, również komercyjnych. Wyjątek nie ma zastosowania, jeśli uprawnieni do treści chronionych prawem autorskim, które również mogą być przedmiotem analizy TDM, złożą odpowiednie zastrzeżenie przeciwko tym działaniom, zwane opt-out.

Od momentu wejścia w życie przepisów dyrektywy DSM w poszczególnych państwach członkowskich Unii, opt-out co do chronionych przez sie-

bie repertuarów złożyły działające tam organizacje zbiorowego zarządzania. Zrobił to również ZAİKS, z tym że ze znacznym opóźnieniem, wynikającym z faktu, że Polska jako ostatni kraj unijny wdrożyła przepisy dyrektywy do swojego prawa – dopiero pod koniec 2024 roku. Problem polega jednak na tym, że utwory, które mogą być przedmiotem eksploracji danych, nie znajdują się na stronach chroniących je organizacji, ale w serwisach streamingowych, społecznościowych czy też ogólnie w internecie. Dlatego egzekucja stosowania się do zastrzeżeń przez dostawców narzędzi generatywnej AI jest praktycznie niemożliwa. Dodatkowo nie ma wypracowanych standardów określających, jak należy składać opt-outy, by mieć pewność, że są skuteczne.

Pozostaje też oczywiście kwestia odpowiedzialności za okres, w którym nie obowiązywały przepisy o TDM. To właśnie wtedy doszło do, jak się powszechnie określa, największej kradzieży w historii praw autorskich, czyli wyszkolenia najważniejszych narzędzi generatywnej AI na chronionych utworach. W odpowiedzi na kompletny brak reakcji ze strony firm technologicznych dostarczających narzędzia AI na złożone zastrzeżenia, niektóre organizacje zbiorowego zarządzania postanowiły pozwać OpenAI i Suno, najpopularniejsze serwisy generujące teksty i melodie,

żeby udowodnić, że w trakcie szkolenia tych narzędzi doszło do zwielokrotnienia i memoryzacji utworów z ich repertuarów. Niemieckiej organizacji GEMA i duńskiej KODA udało się przy pomocy intensywnego promptowania wygenerować z ChatGPT i Suno praktycznie idealne kopie utworów swoich członków, takie jak *Forever Young* zespołu Alphaville czy *Barbie Girl* zespołu Aqua. GEMA ma już nawet na koncie pierwszy sukces – w sądzie pierwszej instancji uzyskała wyrok potwierdzający, że działania szkoleniowe dla ChataGPT przekraczają granice wyjątku TDM i że doszło w trakcie tych czynności do zwielokrotnienia utworów bez zgody uprawnionych. Jest to ogromny sukces, kryją się jednak za nim pewne haczyki. Po pierwsze, istnieją poważne wątpliwości, czy prawo europejskie może być stosowane w odniesieniu do szkolenia narzędzi, które najprawdopodobniej działa się poza terytorium Unii. Po drugie, w odpowiedzi na dużą falę pozwów zarówno w Stanach, jak i w Europie, dostawcy narzędzi generatywnego AI wprowadzili do nich zabezpieczenia, które obecnie praktycznie uniemożliwiają wygenerowanie wytworów identycznych z chronionymi utworami. Zdarzają się pojedyncze przypadki, że narzędzia „niechcący” ujawnią kilka wersów chronionych tekstów. ZAİKS zresztą skrzętnie gromadzi takie dowody, jednak to, co się udało informatykom GEMY i KODY, jest już praktycznie niewykonalne.

Ten stan rzeczy uniemożliwia wykształcenie rynku licencyjnego dla narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji. Przy kompletnym braku woli do negocjacji po stronie firm technologicznych i ograniczonych możliwościach dochodzenia praw na drodze sądowej bez odpowiednich dowodów, organizacje reprezentujące autorów i artystów wykonawców muszą liczyć na nowe rozwiązania prawne. Trzeba się spieszyć, bo do gry weszli już wielcy wydawcy muzyczni, którzy, podpisując ugody z dostawcami narzędzi AI, wchodzą również w posiadanie udziałów w tych firmach. Grozi to zabetonowaniem

rynku i marginalizacją twórców, jak ma to już miejsce w przypadku serwisów streamingowych.

Dlatego tak ważne są inicjatywy takie jak raport europoła Vossa. Po przeprowadzonych na zlecenie Parlamentu Europejskiego analizach rynkowych i prawnych, a także długich dyskusjach politycznych nad ostatecznym kształtem raportu ustalono w nim, że:

- Europejskie przepisy, a w konsekwencji wprowadzone na ich podstawie prawa krajowe, powinny być respektowane, nawet jeśli narzędzia generatywnej AI były trenowane poza terytorium Unii. Wystarczy, że są dostępne dla obywateli państw członkowskich UE.
- Należy wprowadzić realny obowiązek przejrzystości wobec dostawców narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji. Rozwiązania przyjęte w związku z AI Act okazały się niewystarczające dla określenia, na jakich rzeczywiście danych były szkolone te narzędzia, a tym samym uniemożliwiają identyfikację chronionych utworów wśród tych danych i nie dają podstaw do negocjacji wynagrodzenia za to wykorzystanie.
- Komisja Europejska musi wprowadzić przepisy, które umożliwią wykształcenie się rynku licencji. Wobec braku transparentności po stronie firm technologicznych należy wprowadzić domniemanie, że dostarczane przez nich narzędzia były trenowane na utworach chronionych. To po stronie tych firm leżałoby udowodnienie, że tak nie było, a uprawnieni nie musieliby już dostarczać coraz trudniej dostępnych dowodów na naruszenie ich praw.
- Za już dokonane szkolenie należy się twórcom uczciwe wynagrodzenie – niezbędne jest wprowadzenie przepisów, które zapewnią odpowiednie mechanizmy odszkodowawcze i wynagrodzenia za korzystanie z narzędzi generatywnej AI w przyszłości.

• Raport dostrzega zagrożenie, jakie wiąże się z masowym wykorzystaniem wytworów AI przez podmioty, które do tej pory korzystały z utworów w swojej działalności. Wytwory są gorszej jakości, ale są tańszym substytutem chronionych utworów, co skłania użytkowników do oszczędności. Nie byłoby jednak wytworów bez utworów, na których zostały wyszkolone narzędzia AI, dlatego korzystający z wytworów powinni to rekompensować uprawnionym, a docelowo powinno to być dla nich po prostu nieopłacalne.

Ogólne przesłanie raportu Vossa jest jednoznaczne – rynek generatywnej AI musi być zbudowany z twórcami, a nie ich kosztem.

Niestety, nie ma się co łudzić, że Komisja Europejska, która ma inicjatywę wprowadzania nowych unijnych przepisów, szybko zrealizuje postulaty raportu. Władze unijne stoją w trudnej sytuacji pogodzenia dążenia do rozwoju technologicznego i nadgonienia postępu, który dokonał się w USA czy w Chinach, z jednoczesnym poszanowaniem praw twórców. Nie bez znaczenia jest też nacisk ze strony administracji amerykańskiej, brutalnie sprzeciwiającej się regulacjom unijnym, które ingerowałyby w interesy amerykańskich firm. Widać jednak wyraźnie pewną zmianę kierunku myślenia. Na ostatnim spotkaniu w Brukseli z wiceprzewodniczącą Komisji Europejskiej, odpowiedzialną za politykę cyfrową i prawo autorskie Henną Virkkunen z udziałem GESAC-u – organizacji zrzeszającej europejskie ozz-y, lobującą za jak najlepszym prawem dla twórców – wyraziła ona wolę podjęcia konstruktywnego dialogu z komisją prawną Parlamentu Europejskiego na temat nowych rozwiązań chroniących uprawnionych przed zagrożeniami ze strony narzędzi generatywnej sztucznej inteligencji. Do tej pory w centrum działania Komisji Europejskiej była technologia, teraz zaczyna być w końcu dostrzegany człowiek – twórca kultury. ●

STO LAT WSPÓŁPRACY PONAD GRANICAMI

ZAIKS w międzynarodowym systemie ochrony twórców

TEKST Marta de Bazelaire de Ruppierre / Zespół Relacji Międzynarodowych

Jak to się dzieje, że twórcy otrzymują wynagrodzenie za swoje utwory odtwarzane w innych państwach? W jaki sposób tantiemy trafiają do autorów, których dzieła funkcjonują poza granicami kraju? Czy istnieje jeden globalny system, który nad tym czuwa?

Odpowiedź jest twierdząca, choć jej istoty nie sposób sprowadzić tylko do przepisów prawa czy rozwiązań technologicznych. U jego podstaw leży rozbudowana sieć umów o reprezentacji, które ZAIKS zawiera z organizacjami autorskimi na całym świecie. To właśnie dzięki nim twórcy nie muszą samodzielnie dochodzić swoich praw poza granicami kraju, ponieważ ich interesy reprezentowane są przez lokalne organizacje działające w ramach wspólnego systemu.

Same umowy nie wystarczyłyby jednak do zapewnienia jego skuteczności, gdyby nie relacje międzyludzkie, które nadają im właściwy

wymiar. To one sprawiają, że system funkcjonuje sprawnie i wiarygodnie, a zaufanie, doświadczenie oraz wieloletnia współpraca stanowią jego rzeczywisty fundament, budowany konsekwentnie od ponad stu lat. Historia obecności ZAIKS-u na arenie międzynarodowej jest więc historią budowania wspólnoty, która z biegiem lat objęła niemal cały świat.

PIERWSZE KROKI KU MIĘDZYNARODOWEJ OCHRONIE

Choć początki ZAIKS-u były skromne i Stowarzyszenie skupiało zaledwie kilkudziesięciu twórców, już wtedy dostrzegano, że skuteczna ochrona praw autorskich nie może ograniczać się do jednego kraju. Skoro utwory funkcjonują poza granicami, konieczne jest także zapewnienie międzynarodowego mechanizmu egzekwowania praw i wypłaty wynagrodzeń. Z tego założenia wynikały pierwsze działania na rzecz nawią-

zywania współpracy z organizacjami zagranicznymi, początkowo przede wszystkim w Europie. Istotnym momentem był rok 1926, kiedy w Warszawie odbył się Międzynarodowy Kongres Prawa Autorskiego ALAI pod patronatem prezydenta Ignacego Mościckiego. Wydarzenie to wzmocniło pozycję ZAIKS-u i umożliwiło formalne uporządkowanie relacji z partnerami zagranicznymi, w tym z francuskim SACEM-em i brytyjskim PRS-em. W kolejnych latach sieć współpracy była systematycznie rozszerzana o organizacje z innych państw europejskich oraz Stanów Zjednoczonych, co doprowadziło do ukształtowania stabilnego systemu o zasięgu międzynarodowym.

Równoległe, w tym samym roku, w Paryżu powołano do życia CISAC, międzynarodową konfederację organizacji autorskich, której ZAIKS był współzałożycielem i od początku aktywnym członkiem. Działalność CISAC-u opiera się na zasadzie wzajemnej reprezentacji oraz współpracy pomiędzy organizacjami, traktowanej jako podstawowy warunek skutecznej ochrony praw twórców. CISAC, świętujący w tym roku swoje stulecie, pozostaje kluczową platformą koordynacji działań w skali globalnej. Udział ZAIKS-u w jej strukturach ma charakter merytoryczny i przekłada się na konkretny wpływ na kierunki rozwoju międzynarodowego systemu ochrony praw autorskich.

Tak jak współcześnie, wraz z rozwojem (wtedy) nowych technologii zmieniały się sposoby korzystania z twórczości, co stawiało przed organizacjami autorskimi nowe wyzwania. W okresie międzywojennym szczególnie znaczenie zyskały nagrania mechaniczne oraz film dźwiękowy, które wprowadzały nieznaną wcześniej polu eksploatacji i wymagały dopiero wypracowania odpowiednich zasad. Wobec braku utrwalonych rozwiązań ZAIKS zwrócił się ku doświadczeniom partnerów zagranicznych. Jednym z pierwszych takich działań była wizyta przedstawiciela Stowarzyszenia w Paryżu, która dziś mogłaby zostać określona jako wczesna forma wizyty studyjnej. Konsultacje prowadzone z organiza-

cją EDIFO pozwoliły nie tylko lepiej zrozumieć nowe zjawiska, ale także wypracować wspólne stanowisko oraz doprowadziły do zawarcia kolejnej umowy o reprezentacji.

Następnie w 1929 roku ZAIKS został członkiem BIEM-u, organizacji wyspecjalizowanej w ochronie praw mechanicznych. Udział w tej strukturze umożliwił ZAIKS-owi włączenie się w rozwijający się system zarządzania tym obszarem praw autorskich oraz korzystanie z wypracowywanych na poziomie międzynarodowym standardów. Działania te pokazały, że odpowiedzi na nowe wyzwania powstają najskuteczniej w ramach współpracy, która łączy ciągłą wymianę wiedzy z budowaniem trwałych relacji.

SOLIDARNOŚĆ W CZASACH PRÓBY

Najbardziej wymownym sprawdzianem tych relacji okazał się czas II wojny światowej. Gdy działalność ZAIKS-u została przerwana, a jego struktury uległy zniszczeniu, zagraniczne organizacje autorskie nie podporządkowały się naciskom okupanta. Nie przekazały wynagrodzeń należnych polskim twórcom na rzecz niemieckiej agencji i nie uznały decyzji o wykreśleniu ZAIKS-u z międzynarodowych struktur, przechodząc i zabezpieczając środki do czasu zakończenia wojny. Dzięki temu możliwe było nie tylko formalne wznowienie działalności po 1945 roku, ale także zachowanie ciągłości współpracy międzynarodowej. Solidarność środowiska twórczego okazała się silniejsza niż sytuacja polityczna.

W kolejnych latach to wsparcie przybrało bardzo konkretny wymiar. Jego symbolem stała się odbudowa warszawskiej siedziby ZAIKS-u, czyli Domu pod Królami. Zniszczony w czasie wojny obiekt został odrestaurowany dzięki decyzji środowiska międzynarodowego, które zgodziło się, aby środki należne zagranicznym autorom, a niewypłacone z powodu ograniczeń dewizowych, zostały przeznaczone na ten cel. Powstała w ten sposób nie tylko siedziba Stowarzyszenia Autorów, ale także trwały znak współpracy mię-

dzynarodowej i wrażliwości na potrzeby twórców.

Podobne działania solidarnościowe zdarzają się również współcześnie i niestety w nie mniej dramatycznych okolicznościach. W obliczu wojny w Ukrainie organizacje autorskie, pod przewodnictwem ZAIKS-u, zaangażowały się w skoordynowane działania pomocowe, obejmujące wsparcie finansowe, inicjatywy humanitarne oraz pomoc dla środowisk twórczych dotkniętych konfliktem w Ukrainie.

Pokazuje to, że współpraca międzynarodowa nie ogranicza się do zarządzania prawami i wynagrodzeniami, ale obejmuje także odpowiedzialność za twórców i pracowników i jest głęboko zakorzeniona we wspólnej wrażliwości.

POLSKA W UNII EUROPEJSKIEJ

Wejście Polski do Unii Europejskiej otworzyło nowy etap, w którym współpraca międzynarodowa nabrała bardziej instytucjonalizowanego charakteru. Przyjęcie dorobku prawnego UE oraz harmonizacja prawa autorskiego wymagały aktywnego udziału w procesach legislacyjnych na poziomie unijnym. ZAIKS włączył się w te działania poprzez rzecznictwo interesów twórców, prowadzone we współpracy z GESAC-em, organizacją reprezentującą europejskie stowarzyszenia autorskie wobec instytucji UE. Udział ten umożliwił wpływ na kształt regulacji dostosowujących prawo do realiów rynku cyfrowego. Istotnym obszarem tych prac było przyjęcie i wdrażanie dyrektywy DSM, która wzmocniła pozycję twórców w relacjach z platformami cyfrowymi i uporządkowała zasady licencjonowania treści online. Podejmowane są również intensywne działania związane z ochroną twórczości w kontekście rozwoju sztucznej inteligencji, która stawia nowe pytania o granice wykorzystania utworów i zakres przysługujących praw. W rezultacie współpraca międzynarodowa stała się nie tylko sposobem reagowania na zmiany, ale także narzędziem aktywnego kształtowania kierunków rozwoju systemu ochrony praw autorskich.

ZAIKS DZIŚ

ZAIKS to organizacja, która konsekwentnie się rozwija, rozszerzając zakres swojej działalności i umacniając relacje międzynarodowe. W 2025 roku objęła zbiorowe zarządzanie prawami do utworów plastycznych, a w krótkim czasie zawarła ponad dwadzieścia nowych umów o reprezentacji w tym obszarze, włączając się tym samym aktywnie w międzynarodowy obieg praw do utworów sztuk wizualnych. Równoległe Stowarzyszenie wzmacnia swoją obecność w strukturach międzynarodowych, przystępując do EVA (European Visual Artists reprezentującej europejskie podmioty zarządzające prawami twórców sztuk wizualnych) oraz IFRRO (International Federation of Reproduction Rights Organisations skupiającej organizacje zajmujące się prawami do reprografii i publikacji), a także aktywnie uczestnicząc w pracach CISAC-u, BIEM-u i GESAC-u.

Wyrazem tej aktywności jest nie tylko udział instytucjonalny, ale także zaangażowanie konkretnych osób. Karol Kościński, dyrektor generalny ZAIKS-u, został wybrany przewodniczącym Komitetu Europejskiego CISAC-u, którego kolejne forum odbędzie się w Polsce w 2027 roku. Równoległe przedstawiciele ZAIKS-u uczestniczą w pracach licznych gremiów międzynarodowych, wśród których znajdują się między innymi Music Repertoire Group oraz Legal Policy Committee w ramach CISAC-u, Zarząd BIEM-u i jego komitet doradczy, a także grupy eksperckie CISAC-u, GESAC-u oraz EVA. W tych strukturach działają między innymi Karol Kościński, Paweł Michalik, Anna Misiewicz, Marcin Kuczyński, Anna Klimczak, Aleksandra Pyziak-Sadulska, Maciej Janik, Marta de Bazelaire de Ruppierre oraz Daniel Świerczewski. Ich praca ma bezpośredni wpływ na kształt rozwiązań przyjmowanych na poziomie międzynarodowym, które wyznaczają kierunki rozwoju systemu ochrony praw autorskich.

Działania prowadzone na międzynarodowych forach stanowią istotny element aktywności międzynarodowej, jednak równie ważna pozostaje codzienna współpraca oraz

relacje budowane pomiędzy organizacjami siostrzanymi. Choć system ochrony praw autorskich opiera się na umowach (prawie 200 umowach o reprezentacji zawartych z przeszło 120 organizacjami zarządzającymi prawami autorskimi) i regulacjach, jego skuteczność w dużej mierze wynika z zaangażowania ludzi, którzy go współtworzą. To pracownicy i eksperci ZAIKS-u przez lata rozwijali kontakty z partnerami zagranicznymi, uczestniczyli w pracach struktur międzynarodowych oraz inicjowali wspólne przedsięwzięcia przekładające się na praktyczne funkcjonowanie całego mechanizmu.

Współpraca ta ma wymiar zarówno ekspercki, jak i operacyjny. Obejmuje wizyty studyjne zarówno w ZAIKS-ie, jak i w siostrzanych organizacjach takich jak PRS, GEMA, ADAGP, OSA czy SIAE, ale także inicjatywy regionalne, w ramach których ZAIKS pełni rolę integrującą środowisko. Przykładem są organizowane w Sopocie warsztaty dla organizacji zbiorowego zarządzania z Europy Środkowej i Wschodniej, w których uczestniczą partnerzy między innymi z Czech, Słowacji, krajów bałtyckich czy Bałkanów. Spotkania te służą wymianie doświadczeń, omawianiu wyzwań związanych z rozwojem technologii, licencjonowaniem treści cyfrowych czy współpracą z rynkiem, a także wzmacniają zdolność organizacji do skutecznego działania w zmieniającym się otoczeniu.

Tego rodzaju inicjatywy pokazują, że współpraca międzynarodowa nie ogranicza się do formalnych relacji, ale ma charakter ciągły i opiera się na bezpośrednim dialogu. To właśnie dzięki nim system funkcjonuje nie tylko jako konstrukcja prawna, ale jako wspólnota instytucji, które działają na rzecz twórców i ich praw.

Po stu latach działalności ZAIKS pozostaje częścią systemu, który nieustannie się rozwija i dostosowuje do zmieniającej się rzeczywistości. Jego siła nie wynika wyłącznie z liczby zawartych umów czy pozycji instytucjonalnej, ale przede wszystkim z relacji budowanych przez dziesięciolecia oraz z przekonania, że współpraca jest warunkiem skutecz-

nej ochrony twórczości. Dlatego gdy dziś obserwujemy obecność polskich twórców na rynkach zagranicznych lub korzystamy z dorobku kultury powstającej w innych krajach, warto pamiętać, że za tym obiegiem stoi nie tylko system, ale i wspólnota, która od stu lat działa ponad granicami, dbając o to, aby twórczość była należycie chroniona niezależnie od miejsca jej wykorzystania.

MIĘDZYNARODOWA SKALA DZIAŁAŃ ZAIKS-U

Skala działania:

- ponad 100 lat obecności na arenie międzynarodowej,
- prawie 200 umów o reprezentacji, przy czym 25% zostało zawartych w ciągu ostatnich 5 lat,
- ponad 120 organizacji partnerskich na całym świecie,
- 18. miejsce na świecie pod kątem inkasa – repertuar muzyczny (dane za rok 2024),
- 7. miejsce na świecie pod kątem inkasa – repertuar wielkoprawny (dane za rok 2024).

Kamienie milowe

- 1918 – Założenie Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych – ZAIKS.
- 1920 – Polska przystępuje do konwencji berneńskiej.
- 1926 – Rok przełomu:
 - Warszawa gości Międzynarodowy Kongres Prawa Autorskiego ALAI,
 - ZAIKS formalizuje pierwsze umowy międzynarodowe,
 - w Paryżu powstaje CISAC, a ZAIKS jest wśród założycieli.
- 1929 – ZAIKS dołącza do BIEM-u.
- 1934 – W Warszawie obraduje IX Kongres CISAC-u, w którym biorą udział delegacje 26 związków autorskich i kompozytorskich, w tym trzy z USA (ZAIKS starał się również o zaproszenie delegacji z ZSRR; przepisom prawa autorskiego w tym państwie specjalny referat poświęca Jan Lesman).
- Dwa tragiczne wydarzenia, które rzucają cień na przebieg kongresu, to nieoczekiwany zgon – w dniu otwarcia – honorowego gościa z Francji Celestina Jouberta, prezesa I Federacji, oraz polityczne morderstwo ministra spraw wewnętrznych

Bronisława Pierackiego, dokonane tuż przed zamknięciem kongresu. 1939–1945 – II wojna światowa przerywa działalność. Bombardowanie niszczy siedzibę ZAIKS-u, a pożar trawi całe archiwum. Władze okupacyjne próbują przekonać członków do współpracy, a gdy ta próba się nie powodzi, likwidują Związek i zastępują go niemiecką agencją, która korzysta z bankowych depozytów ZAIKS-u. Żadna z zagranicznych organizacji nie uznaje jednak skreślenia ZAIKS-u z rejestru CISAC-u, czego domagali się hitlerowcy, ani też nie przekazuje im należności pobieranych dla polskich twórców. „Dla mnie ZAIKS nie może być uważany za nieistniejący” – odpisuje 1 czerwca 1940 roku sekretarz generalny CISAC-u Ugo Gheraldi na list dyrektora niemieckiej Stegmy. Interesów polskich twórców bronili w czasie wojny m.in. Włosi. Lata 50.–60. – Odbudowa „Domu pod Królami” dzięki środkom i solidarności zagranicznych organizacji. 1956 – Na kongresie CISAC-u w Hamburgu ZAIKS reprezentują prezes Wawrzyniec Żuławski i wiceprzewodniczący Rady Jan Brzechwa. „Sukces, jaki osiągnęli, przeszedł wszelkie oczekiwania” – pisał w 1957 roku Jerzy Jurandot. „Powiązali zerwane nici, naprawili stosunki z wszystkimi związkami, w wyniku nietatwych i nie zawsze przyjemnych pertraktacji zdołali uzyskać bonifikatę prawie całej zaległości. Umożliwili ZAIKS-owi dalsze normalne pełnienie jego obowiązków”. 5-8 sierpnia 1965 – I Międzynarodowy Zjazd Tłumaczy Literatury Polskiej w „Domu pod Królami”, ponad 200 uczestników z całego świata bierze udział w obradach i spotkaniach. 1980-1982 – Karol Małcużyński, dziennikarz i wieloletni prezes ZAIKS-u, pełni funkcję prezesa CISAC-u. 1989 – pełne otwarcie na współpracę międzynarodową. 1997-2000 – Andrzej Szczypiorski, pisarz i przewodniczący Rady Stowarzyszenia ZAIKS, pełni funkcję prezesa CISAC-u. 2004 – Po wejściu Polski do Unii Europejskiej ZAIKS przystępuje do GESAC-u, Europejskiego Zrzeszenia

Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów, zrzeszającego obecnie 32 organizacje zbiorowego zarządu z Unii Europejskiej, Islandii, Norwegii i ze Szwajcarii. GESAC reprezentuje ponad milion twórców i autorsko uprawnionych w dziedzinie muzyki, sztuk wizualnych, literatury i dramatu oraz twórczości audiowizualnej. Działa od 1990 roku, z siedzibą w Brukseli, dbając o prawa autorów w UE. 2007 – W Warszawie, na zaproszenie ZAIKS-u, obraduje Międzynarodowa Rada Muzyczna CIAM-u, stanowiąca ciało doradcze CISAC-u. 2008 – Uruchomienie CIS-Net. Dzieła twórców, którzy powierzyli prawa do nich ZAIKS-owi, stają się dostępne w ogólnosięciowej sieci. To Wspólny System Informacji, używany przez organizacje zbiorowego zarządzania będące członkami CISAC-u, stanowiący sieć powiązanych ze sobą baz danych. 2014 – W Brukseli odbywa się pierwsza konferencja pod hasłem „Meet the Authors”, współorganizowana przez ZAIKS i GESAC. Spotkania te, umożliwiające wymianę informacji i opinii między twórcami a eurodeputowanymi i politykami, mają miejsce raz do roku. 2017 – ZAIKS jest gospodarzem dwóch ważnych wydarzeń:

- Komitetu Prawnego CISAC-u w Warszawie,
- XVII Kongresu Wydawców Muzycznych z Europy Centralnej i Wschodniej.

 2018 – Zebranie Generalne CISAC-u w Warszawie. 2022 – ZAIKS angażuje się w międzynarodową pomoc dla Ukrainy. 2024 – Komitet Prawny CISAC-u w Warszawie. 2025:

- ZAIKS rozpoczyna zarządzania prawami do utworów sztuk wizualnych,
- ponad 20 nowych umów o reprezentacji w obszarze sztuk wizualnych,
- Karol Kościński wybrany do zarządu BIEM-u 2026,
- dołączenie do EVA i IFRRO,
- Karol Kościński wybrany na przewodniczącego Komitetu Europejskiego, 2027 – Polska gospodarzem Europejskiego Komitetu CISAC-u.

NAJWAŻNIEJSZE ORGANIZACJE MIĘDZYNARODOWE:

CISAC – międzynarodowa konfederacja zrzeszająca organizacje autorskie z całego świata. Powstała w 1926 roku i od początku opiera się na zasadzie wzajemnej reprezentacji, dzięki której twórcy mogą otrzymywać wynagrodzenia niezależnie od miejsca wykorzystania ich utworów. To najważniejsza globalna platforma współpracy w obszarze praw autorskich.

BIEM – organizacja wyspecjalizowana w zarządzaniu prawami mechanicznymi, czyli związanymi z nagraniami i wielokrotnieniem utworów. Odgrywa kluczową rolę w relacjach z przemysłem fonograficznym i cyfrowym, wypracowując standardy licencjonowania nagrań na skalę międzynarodową.

GESAC – europejskie stowarzyszenie organizacji autorskich działające przy instytucjach Unii Europejskiej. Reprezentuje interesy twórców w procesach legislacyjnych, wpływając na kształt prawa autorskiego w Europie, zwłaszcza w kontekście rynku cyfrowego i platform internetowych.

EVA – organizacja skupiająca europejskie podmioty zarządzające prawami twórców sztuk wizualnych. Działa na rzecz wzmocnienia pozycji artystów plastyków, w tym w obszarach, takich jak prawo odsprzedaży czy wykorzystanie dzieł w środowisku cyfrowym.

IFRRO – międzynarodowa federacja organizacji zajmujących się prawami do publikacji i reprografii. Koordynuje współpracę w zakresie wykorzystania tekstów, książek i materiałów wydawniczych, wspierając rozwój licencjonowania w sektorze edukacyjnym, naukowym i wydawniczym. ●

W TROSCE O LEPSZE JUTRO

Z **Mateuszem Węgrzynem**, kierownikiem Wydziału Wielkich Praw ZAIKS-u, rozmawia Agnieszka Lubomira Piotrowska

Co to są tantiemy i o co tyle szumu?

Tantiemy to wynagrodzenie autorskie przysługujące autorom z tytułu eksploatacji ich utworów. Chodzi o zapłatę za wykorzystywanie dzieła. Zgodnie z ustawą wynagrodzenie powinno być godziwe, proporcjonalne i stosowne do zakresu oraz charakteru korzystania z utworu.

A szum? ZAIKS zajmuje się tantiemami od ponad 108 lat, ale nie wypłaca ich z rezerwy w złocie magazynowanym w tajemniczym skarbcu, tylko z pieniędzy uiszczanych przez licencjodawców wykorzystujących chronione przez nas utwory. Wiemy, że kwestie finansowe budzą kontrowersje, dlatego staramy się przybliżyć autorom i licencjodawcom proces licencjonowania i zasady podziału wynagrodzeń.

Zapytałam o „szum”, bo wciąż słyszymy oburzenie nadawców, instytucji, że tantiemy ich obciążają, a autor już otrzymał wynagrodzenie za stworzenie dzieła.

Należy odróżnić wynagrodzenie za stworzenie dzieła od wynagrodzenia za jego eksploatację. Rozwiązanie z tantiemami jest po prostu uczciwsze. Jeśli spektakl grany jest przez 10 lat przy pełnej widowni, dramat trafia do teatru, telewizji, radia, potem za granicę, a nagranie wideo na platformę online, to czy przed prapremierą można rozsądnie określić wynagrodzenie autora z uwzględnieniem inflacji, podwyżek cen biletów, wszystkich pól eksploatacji i sukcesu utworu?

W dobie nowych technologii kwestia tantiem stała się jeszcze ważniejsza. Autorom zależy na zaistnieniu ich twórczości, dlatego czasem godzą się na ustępstwa, byle dzieło żyło w obiegu, nawet kosztem niegodziwego wynagrodzenia. ZAIKS działa długofalowo:

interesuje nas trwanie twórczości na różnych polach eksploatacji i ochrona praw autorskich. Dla autorów związane się z ozz-em to stabilne rozliczanie, fachowa pomoc prawna i wsparcie socjalne.

W jaki sposób obliczane są tantiemy dla twórców wielkich praw? Kto ile dostaje i za co?

Tantiemy obliczane są na podstawie transparentnych tabel stawek. W przypadku wielkich praw, czyli dużych form stanowiących zamkniętą tematycznie całość – jak dramat, sluchowisko, powieść, adaptacja, opera czy balet – wiele zależy od rodzaju utworu oraz pola i zakresu eksploatacji. Inaczej traktuje się utwór oryginalny, inaczej opracowanie: adaptację czy tłumaczenie. Swoje stawki mają utwory słowne, muzyczne, słowno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne.

Najważniejsza jest dla nas tabela dotycząca publicznego wykonywania, czyli wystawiania utworów w spektaklu teatralnym. Są też tabele dotyczące utrwalania na nośnikach dźwięku i obrazu, nudań, np. w telewizji, i innych pól. Stawki nie są uznaniowe ani zależne od indywidualnej decyzji pracownika. Tabele przewidują różne sytuacje, wyjątki, także brak możliwości określenia wpływów z biletów. Stosowane są stawki proporcjonalne do przychodów licencjodawcy i wielkości widowni.

Zakres i zasady zbiorowego zarządu regulują m.in. ustawy, zezwolenie ministra kultury, regulamin repartycji oraz umowy zawierane z autorami, spadkobiercami i wydawcami. Krótko mówiąc: działamy na podstawie i w granicach prawa, czasem tylko musimy przypominać, że nieznajomość prawa nie zwalnia z jego przestrzegania.



FOT. MAT. PROMO

Zmieniają się zasady produkcji i eksploatacji wydarzeń, powstają nowe modele uczestnictwa w kulturze. Coraz częściej utwory są udostępniane nie tylko na kilku polach jednocześnie, np. w telewizji i na VOD, ale także pod wieloma adresami internetowymi zarządzanymi przez różne, często międzynarodowe podmioty

A jak się oblicza tantiemy z internetu – kiedy spektakl jest na platformach streamingowych?

Do tego służą odpowiednie tabele. Mówimy wtedy o publicznym udostępnianiu utworu wielkoprawnego w taki sposób, aby każdy miał do niego dostęp w czasie i miejscu przez siebie wybranym. Oprócz formuły udostępnienia – odtwarzania spektaklu, audiobooka, streamingu czy transmisji, na stronie lub w aplikacji, czasem z możliwością pobrania – ważny jest czas trwania utworu, bo przy nagraniu wideo, podcaście czy słuchowisku stawka najczęściej liczona jest za każdą minutę.

Z dużymi podmiotami medialnymi, także międzynarodowymi, ZAİKS zawiera odrębne umowy generalne. Warto wspomnieć o nowelizacji ustawy o prawie autorskim z 2024 roku: dodano zapisy mówiące, że wynagrodzenie za takie udostępnianie powinno być stosowne i że nie podlega ono zbyciu ani zrzeczeniu się. W duchu tych regulacji jednorazowa zapłata „z góry” za wieloletnie, a nawet bezterminowe udostępnianie utworu w sieci nie chroni odpowiednio majątkowych praw autorskich. Przy gwałtownych zmianach technologicznych trudno przewidzieć skalę oddziaływania i przyszły zakres wykorzystania dzieła.

Czy to oznacza, że jeśli zgodzimy się w umowie na „niestosowne” wynagrodzenie, to taką umowę można podważyć?

To trudne zagadnienie. Przez lata wysłuchałem wielu historii o tym, jak umawiano się ustnie na pewne rozwiązania, a potem w umowie podpisanej w ostatniej chwili, w stresie, bez wcześniejszego wglądu i omówienia, wyglądało to inaczej. Rozwiązaniem jest wtedy droga prawna: udowodnienie błędu czynności prawnej, niezgodności zapisów z aktami prawnymi, braku zgodnego zamiaru stron i wspólnego celu umowy. Duże, dominujące podmioty mogą wykorzystywać swoją pozycję, by narzucać warunki młodym artystom. Choć dorosłe

osoby z pełną zdolnością do czynności prawnych muszą brać odpowiedzialność za dokumenty, które podpisują. ZAİKS udziela jednak swoim autorom wsparcia prawnego.

Ważne jest doprecyzowanie warunków wypowiedzenia umowy i ewentualnej kary umownej, tak by była odpowiednia do rzeczywistych kosztów poniesionych przez strony. Warto też dążyć do polubownego rozwiązania sporu: mediacji, negocjacji i ewentualnego aneksu zmieniającego niekorzystne lub nieodpowiadające stanowi faktycznemu zapisy.

Jak wygląda praca i struktura Wydziału Wielkich Praw?

Tworzą go dwie sekcje – licencji krajowych i zagranicznych – oraz od pół roku także biblioteka. W skrócie: pozyskujemy prawa do utworów wielkoprawnych, przyjmujemy umowy o zbiorowe zarządzanie z autorami i rejestrujemy ich utwory, udzielamy licencji w Polsce i za granicą, inkasujemy wynagrodzenia i dokonujemy comiesięcznej repartycji, czyli podziału wynagrodzeń. Współpracujemy z zagranicznymi ozz-ami, agencjami autorskimi, teatrami i instytucjami, a także ze wszystkimi wydziałami Stowarzyszenia oraz sekcją C, czyli Sekcją Autorów Dzieł Dramatycznych.

Objąłeś funkcję kierownika w czasie zmian organizacyjnych. Co zastałeś w wydziale, a co postanowiłeś zmienić w pierwszej kolejności?

Zastałem kompetentny i doświadczony zespół, który potrafi działać wszechstronnie. W pierwszej kolejności ważne było uproszczenie formalności, bezpośredni kontakt z autorami i teatrami, uporządkowanie zadań oraz optymalizacja i cyfryzacja.

Wydział Wielkich Praw co roku zwiększa inkaso – z 28,9 mln zł w 2024 do 31 mln zł w 2025. Co jest kluczowe dla tego wzrostu?

Produkcja artystyczna na podstawowych dla nas polach eksploatacji nie rośnie z roku na rok tak szybko jak w internecie, teatrów ze stałą siedzibą gwałtownie nie przybywa, ale producenci spektakli wciąż mocno opierają się na tekstach dramatopisarzy i dramaturgów. Rosną też ceny biletów i wynagrodzenia artystów wykonawców, zwiększa się obieg festiwalowy w kraju i za granicą, dołącza do nas coraz więcej autorów.

Rocznie obsługujecie tysiące umów licencyjnych. Czy obecny model pracy jest jeszcze wydolny, czy też wymaga głębokiej reformy?

Upraszcza procedury, chcemy przejść na elektroniczny obieg dokumentów i scalać umowy dotyczące jednego spektaklu. Wdrażamy umowy ramowe z wieloma teatrami publicznymi, dzięki którym zawieramy już tylko jednostronicowe umowy licencyjne do poszczególnych spektakli. W zakresie rozliczeń przeszliśmy niedawno na automatyczny rozrachunek w systemie RIDO. Planujemy uruchomienie rejestracji utworów wielkoprawnych online.

Negocjujecie nowe umowy z TVP, Polskim Radiem i teatrami publicznymi. To moment porządkowania systemu? Będzie lepiej i sprawniej?

Zmieniają się zasady produkcji i eksploatacji wydarzeń, powstają nowe modele uczestnictwa w kulturze. Coraz częściej utwory są udostępniane nie tylko na kilku polach jednocześnie, np. w telewizji i na VOD, ale także pod wieloma adresami internetowymi zarządzanymi przez różne, często międzynarodowe podmioty. Słuchowisko czy audiobook trafiają dziś nie tylko na stronę radia, ale też do aplikacji z płatną subskrypcją. To realnie zwiększa zasięg wykorzystania utworów i oddziaływania licencjobiorców. Rynek się zmienia, dlatego ozz-y powinny trzymać rękę na pulsie.

Buy-outy w umowach stają się coraz powszechniejsze. Czy to dziś największe zagrożenie dla autorów wielkich praw?

Umowy typu buy-out to bardzo nieetyczne rozwiązanie wobec autorów – pozbawiają ich możliwości udziału w sukcesie frekwencyjnym i komercyjnym, do którego ich twórczość się przyczyniła albo którego jest jednym z głównych powodów. Często takie umowy podpisane są bez pełnej świadomości autorów, zaaferowanych tworzeniem dzieła tuż przed premierą albo ze smutną rezygnacją w sytuacji bez wyjścia. A przeniesienie pełni praw na dany podmiot nie jest producentowi potrzebne – spektakl żyje średnio kilka lat, przeważnie pięć lub siedem.

No właśnie. Często spektakle schodzą nawet po dwóch sezonach. A prawa pozostają zablokowane na wieki wieków. Ale muszą wprowadzić do naszej rozmowy jeszcze jedno trudne słowo: „windykacja”. Jakie są realia rynku? Czy sektor teatralny ma dziś problem z płynnością finansową?

Większość teatrów publicznych i kilka dużych podmiotów prywatnych to stabilni i rzetelni partnerzy. W Polsce wciąż przeważają teatry ze stałymi dotacjami podmiotowymi, które zatrzymują przychody z biletów, a do-

datkowo pozyskują dotacje celowe oraz granty. Działalność kulturalna jest ich podstawowym celem, więc od odpowiedzialności organizatorów i dyrektorów zależy planowanie budżetu produkcji i bieżących wydatków.

Mimo strukturalnych problemów instytucji kultury dbamy o godziwe wynagrodzenia i konsekwentnie stoimy na stanowisku, że podpisanych umów należy dotrzymywać, a zobowiązania regulować w terminie. W przypadku podmiotów „zapominałskich”, wykorzystujących utwory bez licencji czy mających tendencję do nagłego zapadania się pod ziemię, dochodzimy należnych wynagrodzeń na bardziej wyboistej drodze. Jesteśmy długodystansowcami, nie uczestniczymy w sprincie i mamy dobre buty.

Nasza biblioteka została włączona do wydziału w 2025 roku. Czy jej rola ma być wyłącznie archiwalna, czy także strategiczna? Czy może stać się centrum wiedzy o polskiej dramaturgii i wielkich prawach w ZAİKS-ie?

Biblioteka posiada ponad 17 tysięcy pozycji z ponad 100 lat działalności Stowarzyszenia. Zdecydowana większość to utwory dramatyczne oraz tłumaczenia zagranicznych dzieł. Większość zbiorów jest uporządkowana, choć część czeka jeszcze na dokładną kwerendę. Zdarzają się perełki skrywane latami.

Zbiory możemy od niedawna udostępniać online z odpowiednim zabezpieczeniem. Biblioteka ZAİKS-u nie działa jednak jak typowa biblioteka publiczna – udostępnianie zbiorów, głównie teatrom i producentom, wiążemy z procesem licencjonowania. Współpracujemy też z podmiotami naukowymi i badawczymi. Niejedna praca magisterska i niejedyn doktorat powstały z wykorzystaniem naszych uniwersyteckich egzemplarzy sztuk.

Jak będzie wyglądał Wydział Wielkich Praw za dwa lata, jeśli wszystkie zapowiadane zmiany się powiedzą?

Mam nadzieję, że zachowamy stabilność, sprawnie przejdziemy transformację Stowarzyszenia i ucyfryzujemy się, poprawimy wyniki i pozycję na obecnych polach eksploatacji, a może zajmiemy się także nowymi obszarami. Rewolucja informatyczna to wyzwanie ze względu na koszty i nakład pracy. Po globalnych kryzysach ostatnich lat czasem powtarzam, że lepiej w kulturze już było, ale widzę symptomy odrodzenia i wiem, że wobec rozwoju nowych technologii rośnie rola organizacji zbiorowego zarządzania w ochronie praw twórców. ●

Jerzy Maksymiuk. 90. urodziny

MAESTRO

NIE ZWALNIA TEMPA

TEKST Aleksandra Chmielewska



Najpierw zwracają uwagę włosy – białe, niesforne. Potem ręce – lekkie, nerwowe, nieustannie coś dopowiadające w powietrzu. Jerzy Maksymiuk ma 90 lat, ale wciąż sprawia wrażenie człowieka, którego energia wyprzedza metrykę o kilka epok. Wystarczy chwila próby, by zrozumieć, że dla półśrodków nie ma u niego miejsca. Muzyka ma pulsować, oddychać, drażnić, zachwycać. Ma być przeżyciem totalnym. Batuta nigdy nie była dla niego jedynie narzędziem dyrygenta – stała się przedłużeniem temperamentu, odbiciem napięcia między tym, co zapisane w partyturze, a tym, co rodzi się dopiero w chwili wykonania.

Ten niepokój ma zapewne swoje źródła znacznie wcześniej. Jerzy Maksymiuk jako dziecko oglądał wojnę z bliska: ucieczkę z rodzinnego Grodna, niepewność kolejnych dni, wędrówkę przez krajobraz, w którym nic nie było trwałe ani bezpieczne. Po latach wspominał, że pamięta tamten czas z niezwykłą ostrością – także dziecięce skrzypce zabrane w podróż w nieznaną – jakby już wtedy muzyka miała stać się czymś więcej niż nauką gry: prywatnym schronieniem przed chaosem świata. Może właśnie stąd wzięła się ta jego nieustępliwość, ta niezgoda na bylejakość i niecierpliwość wobec wszystkiego, co wykonane tylko „mniej więcej”.

Droga do wielkiej kariery nie była jednak prosta. Najpierw był fortepian – ćwiczony na narysowanej klawiaturze, zanim w domu pojawił się prawdziwy instrument. Potem studia w Warszawie i pierwsze sukcesy, z nagrodą w Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Ignacego Jana Paderewskiego. Wydawało się, że właśnie ta ścieżka będzie naturalnym wyborem. A jednak Maksymiuk porzucił rolę solisty na rzecz dyrygentury. Sam przyznawał, że przy fortepianie towarzyszył mu lęk, podczas gdy dyrygowanie przynosiło rodzaj twórczego uniesienia. Potrzebował większej przestrzeni niż klawiatura. Potrzebował całej orkiestry.

I właśnie orkiestra stała się jego żywiołem. Gdy w 1972 roku zebrał dwudziestu czterech muzyków Polskiej Opery Kameralnej i stworzył z nich Polską Orkiestrę Kameralną, wielu przypuszczało, że rodzi się zespół, który w krótkim czasie stanie się wizytówką polskiej kultury muzycznej. Maksymiuk od początku wymagał od swoich instrumentalistów rzeczy graniczących z obsesją: powtarzania tych samych fragmentów dziesiątki razy, grania gam, dopracowywania jednego wejścia do absolutnej precyzji. Bywał wybuchowy i bezlitosny, ale efekty mówiły same za siebie. Po jednym z przesłuchań przedstawiciele EMI bez wahania zaproponowali orkiestrze kontrakt na czternaście płyt. Potem były nagrania przy Abbey Road,

FOT. JANUSZ MARYNOWSKI

koncerty w Carnegie Hall, tournée po świecie i rosnące przekonanie, że Polacy stworzyli zespół na światowym poziomie. Z tej właśnie formacji wyrosła później Sinfonia Varsovia – jeden z najtrwalszych muzycznych śladów pozostawionych przez Maksymiuka.

Ale nawet najbardziej zdyscyplinowana orkiestra kameralna nie mogła pomieścić wszystkich jego ambicji. Maksymiuk potrzebował większych składów, większego oddechu, większego repertuaru. Dlatego kolejnym ważnym etapem stała się wieloletnia praca z BBC Scottish Symphony Orchestra, którą prowadził przez dekadę, zdobywając uznanie brytyjskiej publiczności i krytyki. Tam również pozostał sobą – wymagającym perfekcjonistą – choć, jak wspominał, szkoccy muzycy nauczyli go jednej ważnej rzeczy: że nawet największa artystyczna temperatura musi czasem zmieścić się w granicach regulaminu pracy i elementarnej uprzejmości. To było zderzenie dwóch światów: słowiańskiego żywiołu z brytyjskim ładem. Dla niego samego okazało się zaskakująco twórcze.

Później przyszły kolejne sceny: English National Opera, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra i dziesiątki innych zespołów, które zapraszały go nie tylko jako cenionego dyrygenta, ale jako osobowość zdolną narzucić muzyce własny, natychmiast rozpoznawalny puls. A jednak, mimo międzynarodowego uznania, zawsze wracał do Polski – do Sinfonii Varsovi, do Filharmonii Narodowej, do muzyków, z którymi łączyła go nie tylko praca, ale także wspólna historia.

W tym roku skończył 90 lat i świętował zarazem 75-lecie pracy artystycznej. Z tej okazji w Filharmonii Narodowej odbył się koncert, podczas którego ponownie stanął przed dwiema orkiestrami – Filharmonii Narodowej i Sinfonii Varsovi – dyrygując muzyką Strawińskiego i Sibeliusa. Sam fakt, że w tym wieku nadal prowadzi zespoły z tą samą intensywnością, był wymowniejszy niż wszystkie jubileuszowe przemówienia. Jerzy Maksymiuk wciąż nie traktuje estrady jak miejsca sentymentalnych pożegnań. Dla niego to nadal pole walki o brzmienie idealne.

Są artyści, którzy z czasem łagodnieją, godzą się na kompromisy i zaczynają celebrować własną legendę. Maksymiuk do nich nie należy. Nadal szuka, nadal poprawia, nadal się niecierpliwi. Nadal dyryguje tak, jakby od tego jednego wieczoru miało zależeć wszystko. I może właśnie dlatego jego obecność na podium dyrygenckim robi wciąż tak silne wrażenie: przypomina, że prawdziwa pasja nie przechodzi na emeryturę. Ona po prostu nie uznaje kalendarza. ●

Hanna Karpińska. 85. urodziny Z BUŁGARIĄ PRZEZ ŻYCIE

TEKST Grzegorz Sowula

Są tłumacze, którzy przekładają książki. I są tacy, którzy przez dziesięciolecia przekładają całe światy – cierpliwie, konsekwentnie, niemal niezauważalnie budując pomost między kulturami, które bez ich pracy pozostałyby sobie obce. Do tego drugiego, znacznie rzadszego grona należy Hanna Karpińska. Gdyby nie ona, polski czytelnik znałby literaturę bułgarską znacznie słabiej, a wiele z ciekawszych głosów współczesnej Bułgarii nie miałoby szansy wybrzmieć po polsku.

Choć urodziła się w Warszawie, bardzo wcześnie jej droga zawodowa i intelektualna skręciła na południe Europy. Studia slawistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, ze specjalizacją bułgarystyczną, nie były jedynie wyborem akademickim – stały się początkiem fascynacji, która z czasem przerodziła się w życiową misję. Późniejszy dyplom dziennikarski na Uniwersytecie Warszawskim, wieloletnia praca redaktorska, działalność dokumentalistki w Instytucie Slawistyki PAN, nauczanie języka bułgarskiego i praca tłumacza przysięgłego tylko poszerzały pole tej aktywności. Wszystkie te doświadczenia miały jednak wspólny mianownik: język jako narzędzie porozumienia.

Bułgarski stał się dla Hanny Karpińskiej czymś więcej niż zawodową specjalnością. Stał się przestrzenią, przez którą odczytywała historię, mentalność i literacką wrażliwość Bułgarów. Dzięki temu jej przekłady nigdy nie były mechanicznym przenoszeniem słów z jednego języka na drugi. Były próbą zachowania tonu, rytmu, ironii, melancholii i tego szczególnego rodzaju bałkańskiej czułości wobec świata, która tak często kryje się między wierszami.

Jej dorobek translatorski to kilkadziesiąt książek – od prozy Błagi Dimitrowej, Emiliana Stanewa i Jordana Radczkowa po utwory Teodory Dimowej, Iny Wylczanowej, Albeny Stambolowej, Zlatko Enewa czy Natalii Delewej. To właśnie Hanna Karpińska przez lata przedstawiała polskim czytelnikom ważne nazwiska literatury bułgarskiej, pokazując jej różnorodność: od wielkiej epickiej narracji, przez intymną psychologiczną prozę, po literaturę eksperymentującą z formą. Dzięki jej pracy Bułgaria literacka przestała być w Polsce białą plamą na mapie słowiańskich kultur.

Na samej prozie jednak się nie zatrzymała. Równie ważne miejsce w jej działalności zajmuje teatr i dramat współczesny. Antologie bułgarskich sztuk, opracowania poświęcone historii tamtejszej sceny, przekłady przygotowywane dla polskich teatrów i programów – wszystko to sprawiło, że Hanna Karpińska stała się nie tylko tłumaczką literatury, lecz także przewodniczką po bułgarskiej wyobraźni dramatycznej. Podobną rolę odgrywa od lat jako publicystka i komentatorka. Czytelnicy „Twórczości”, „Literatury na Świecie”, „Dialogu” czy „Frazy” wiedzą dobrze, że jeśli w Polsce pojawia się ważne nazwisko z Sofii, Płowdiwu czy Wielkiego Tyrnowa, Hanna Karpińska zazwyczaj jest jedną z pierwszych osób, które zwracają na nie uwagę.

W tym właśnie tkwi wyjątkowość jej pracy. Tłumacz bywa najczęściej niewidzialny – stoi krok za autorem, oddaje mu głos, samemu pozostając w cieniu. Hanna Karpińska od lat robi coś więcej: nie tylko tłumaczy teksty, ale konsekwentnie przypomina, że za każdym z nich stoi kultura, o której warto w Polsce rozmawiać. Jest ambasadorką literatury, której przez długi czas poświęcano u nas zbyt mało miejsca.

Dowodem na to są nie tylko przekłady, publikacje i kolejne inicjatywy, lecz także uznanie obu środowisk. Nagrody i odznaczenia przyznane przez ZAiKS, honorowe członkostwo Związku Tłumaczy Bułgarskich, a także Order Cyryla i Metodego I klasy pokazują jasno, że jej wieloletnia praca została dostrzeżona zarówno nad Wisłą, jak i nad Dunajem. Rzadko zdarza się bowiem, by jedna osoba przez tyle lat z podobną konsekwencją i bez rozgłosu wykonywała zadanie tak fundamentalne: uczyła dwa narody lepiej się rozumieć.

Osiemdziesiąt pięć lat to piękny moment na podsumowanie, ale w przypadku Hanny Karpińskiej ważniejsze od samej liczby wydaje się coś innego – imponująca ciągłość pasji. Bo jej zawodowa biografia pokazuje, że prawdziwe tłumaczenie nie kończy się na słowach. Jest podróżą, która trwa całe życie.

A Hanna Karpińska tę podróż odbyła z Bułgarią u boku. Z pożytkiem dla obu literatur.

FOT. EWA MODESTOWICZ





Bogdan Olewicz. 80. urodziny

ARCHITEKT ROCKOWEGO SŁOWA

TEKST Łukasz Siemiński

Było ich trzech, w każdym z nich inna krew, ale jeden przyświecał im cel. Jaki? Rozwińmy myśl z tekstu pokoleniowej *Autobiografii*. „Grać rock’n’rolla. Nawet na poziomie amatorskim. Dostać się na same szczyty popularności, nie pracować w biurze, sklepie czy fabryce, wyjść ze standardowych szuflad, w których tkwili nasi rodzice. Chcieliśmy być kimś, kogo wszyscy będą podziwiać. Zależało nam chyba bardziej na popularności niż na pieniądzach” – mówił w rozmowie z ZAiKS-em Bogdan Olewicz, autor tekstu piosenki, w którym wspomnianą trójkę tworzył razem z Andrzejem Mogielnickim i Zbigniewem Hołdysiem.

Skąd takie marzenia? Bogdan (a właściwie Bogusław) Olewicz w połowie lat 60., jako student filologii angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego, wyjechał do rodziny na Wyspy Brytyjskie, żeby podszlifować język. Kilka miesięcy wystarczyło, by połknął bakcyła i zachwycił się kulturą, szczególnie muzyką wolnego świata.

Na uczelni poznał Jana Pileckiego, z którym na konkurs piosenki młodzieżowej napisał tekst *Za moim oknem*. Osobą przydzieloną (takie były zasady) do jej wykonania okazała się studentka AWF-u... Maryla Rodowicz. Konkurs wygrała, ale piosenka – zamiast trafić na listy przebojów – została zablokowana przez cenzurę.

Nie zniechęciło to jednak twórców do dalszej współpracy. Olewicz wraz z Pileckim odnaleźli się w Studenckim Studiu Piosenki – najpierw w Hybrydach, następnie w Klubie Medyków. To tam m.in. powstała grupa RH-, i to tam nawiązali współpracę z Elżą Grochowicką, dla której napisali tekst piosenki *O tobie, jesieni i o innych rzeczach*.

Muzykę do tego utworu skomponował Zbigniew Hołdys, z którym Bogdan Olewicz stworzył kompozytorsko-tekściarski duet, jak się później okazało – kluczowy dla

rozwoju polskiego rocka. To oni napisali takie przeboje jak *Nie płacz Ewka*, *Niewiele ci mogę dać* czy wspomniana *Autobiografia*.

I choć nazwisko Bogdana Olewicza na trwałe zapisało się w historii, dzięki współpracy z zespołem Perfect, to trzeba pamiętać, że pisał on także dla Ewy Bem, Anny Jantar, Krystyny Prońko, Zdzisławy Sośnickiej, Krzysztofa Krawczyka, grup Lady Pank czy Budka Suflera.

Jak podkreśla sam Olewicz, nie miał on takiego komfortu jak Agnieszka Osiecka. „Pisała sobie tekst, spisując własne myśli na serwetce czy karteczce przy porannej kawie, w kawiarence na Saskiej Kępie, a potem ultrazdolny Seweryn Krajewski tworzył z tego fantastyczną piosenkę, dokładając melodię. W moim przypadku, w ogóle w ponad 90% przypadków, pisze się tekst do gotowej kompozycji, do gotowej melodii. W trudnym języku, jakim jest język polski, ze względu na fleksję, gramatyczne zawiłości i w dosyć krótkiej frazie, która często muzyczny rodowód posiada gdzieś za oceanem, bo taka jest moda, obowiązujący rytm” – mówił w Polskim Radiu (z którym zresztą współpracował jako autor audycji muzycznych).

„Moja uczciwość zawodowa polega na tym, że piszę tylko dla tych, których znam, bo tylko wtedy czuję, jakie słowa przechodzą im przez gardło bez bólu. Dla każdego wykonawcy otworzyłem w moim sercu i mózgu szufladę z jej/jego profilem leksykalnym i emocjonalnym” – tłumaczył z kolei na łamach „Rzeczpospolitej”.

Dlatego właśnie tygodniami potrafił dopracowywać tekst, zmieniać pojedyncze wyrazy, szukając trafniejszych określeń. I to dlatego jego słowa – rozpięte między osobistymi historiami i komentarzem społecznym – stały się językiem emocji kilku pokoleń Polaków. ●



Maciej Wojtyszko. 80. urodziny ŻYCIE, CZYLI OPTYMIZM

TEKST Łukasz Maciejewski

Bliska jest mu sentencja Guillaume'a Apollinaire'a, przekonującego – żeby osiągnąć cel trzeba sprowokować uczestników danego działania, „żeby mogli pofrunąć”.

Wielość talentów, a wewnątrz tych talentów – nadzwyczajna rozpiętość gatunkowa. Reżyser teatralny, telewizyjny, filmowy. Dramatopisarz, scenarzysta, felietonista, autor komiksów i książek dla dzieci. Wykładowca, dyrektor teatrów, wieloletni dziekan Wydziału Reżyserii w warszawskiej Akademii Teatralnej. Mistrz Teatru Telewizji i pomysłodawca Teatroteki. Przy całej różnorodności estetyki, w twórczości Macieja Wojtyszki udaje się szczęśliwie odnaleźć kilka elementów wspólnych, dzięki którym twórcy kultowej Bromby nie można pomylić z nikim innym. Najważniejszy wydaje się stosunek autora i reżysera do rzeczywistości. Wojtyszko autentycznie lubi świat i ludzi, pomimo wszelkich możliwych wad i dysharmonii, które ów świat (oraz ludzie) nam serwują.

To właśnie stosunek autora do rzeczywistości zaowocował unikatowymi biografiami sygnowanymi nazwiskiem reżysera, często też przenoszonymi przezeń do teatru lub do telewizyjnego medium. Chodzi o nowe wizerunki ikonicznych postaci kultury, zwłaszcza literatury. Wojtyszko, pasjonat historii i biografistyki, zestawia biogramy, doszukując się tam tajemnic, nadzwyczajnych przypadków i uczuciowych przewrotów.

Bohaterami sztuk Wojtyszki byli Gombrowicz, Mrozek, Mickiewicz, Fredro, Bułhakow, Petrarca, Wyspiański, Paderewski czy Miłosz. Znakomite spektakle, chociażby *Deprawator*, *Chryje z Polską*, *Fantazja polska* czy *Kraina kłamczuchów* – reżyserowane w żywym teatrze, także przeniesione do Teatru Telewizji, stanowią szczególną rewizję pomników kultury. Szczególną, ponieważ reżyserowi i autorowi adaptowanych przezeń sztuk udawało się zazwyczaj ocalić człowieka w pomniku. Odbrać go z monolitu, pokazać, że wieszcz czy słynny kompozytor bywali także grzeszni, życiowo niemądrzy albo afektowani. To

wszakże stanowiło o ich sile, a nie wykaz lektur szkolnych.

Maciej Wojtyszko, wciąż bardzo twórczy, pracujący w zasadzie bez wytchnienia, ma swoje miejsce w historii polskiego teatru czy kina również ze względu na szczególną postawę wobec własnej twórczości. Zanim to stało się modne, reżyser skandalizującej *Tamary* nie dzielił nigdy sztuki na wysoką i niską. Twórca najlepszej, najpełniejszej telewizyjnej wersji *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa czy wybitnej, stanowiącej dzisiaj żelazny kanon Teatru TV adaptacji *Ferdydurke* Gombrowicza, jest również autorem wielu książek dla dzieci (m.in. *Bromba i inni*, *Tajemnica szyfru Marabuta*, *Bambuko czyli skandal w Krainie Gier*, *Saga rodu Klaptunów*), a obok kultowego *Burzliwego życia Lejzorka Rojtszwańca* Ilji Erenburga na przestrzeni dekad wielokrotnie wracał reżysersko do *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery czy do *Kandyda, czyli optymizmu* Voltaire'a. Zdaniem Wojtyszki nie istnieje literatura tylko dla koneserów. Jest teatr, dobry lub zły. I tylko to się liczy.

Teatr, czyli optymizm, ale mądry optymizm Wojtyszki, optymizm rodem z *Kandyda*, wskazuje, że pogoda ducha nie musi rymować się z bezmyślnością, lecz buduje stoicką akceptację dla świata, w którym humor i dowcip stają się często groźnym orężem. Stańczyk był wszak błaznem. Maciej Wojtyszko jest dla mnie właśnie kimś takim. Jego inteligentna zabawa bywa ostrzeżeniem, a uśmiech oznacza zarówno melancholię, szczęście, jak i rozterkę.

Wiele mu zawdzięczamy; kinomani – chociażby piękny film *Ogród Luizy*, miłośnicy seriali – *Miodowe lata* i *Pensjonat pod Różą*, miłośnicy Teatru Telewizji – *Księgę sprośności*, *Szelmostwa lisa Witalisa*, *Ferdydurke* czy *Ławeczkę*, teatromani – kilkadziesiąt przedstawień, które weszły do kanonu.

„Reżyseria to nie wiedza, lecz umiejętności” – powiedział w jednym z wywiadów. „Nabywać je można przez podpatrywanie i słuchanie”. Wojtyszce udało się i jedno, i drugie. ●

Henryk Miśkiewicz. 75. urodziny ZNALEZIONA NUTA

TEKST Marek Łuszczyna

Niektórzy muzycy mają nieodpartą potrzebę udowadniania światu, jak wiele potrafią zagrać. Biegają po skali instrumentu, mnożą dźwięki, układają z nich imponujące konstrukcje i z satysfakcją patrzą, jak słuchacz próbuje nadążyć. A potem na scenę wychodzi Henryk Miśkiewicz, przykłada saksofon do ust i gra jeden długi, nasycony ton. I nagle wszystko staje się jasne. Bo w tym jednym dźwięku słyhać więcej muzyki niż w najbardziej efektywnym popisie technicznej sprawności. Słyhać doświadczenie, smak, dystans i tę rzadką umiejętność, która odróżnia bardzo dobrego instrumentalistę od prawdziwego artysty.

Henryk Miśkiewicz kończy 75 lat. Trudno wyobrazić sobie polski jazz ostatniego półwiecza bez jego saksofonu – szlachetnego w brzmieniu, rozpoznawalnego po kilku nutach, a przy tym zawsze podporządkowanego nie efektowi, ale opowieści. Bo Miśkiewicz nigdy nie należał do muzyków, którzy grają po to, by olśnić szybkością palców. On gra po to, by zostawić po sobie ślad.

Jego artystyczna droga zaczęła się w Żaganiu – od akordeonu, potem były szkoły muzyczne we Wrocławiu i Warszawie, a wreszcie jazz, który okazał się językiem najbliższym jego temperamentowi. Już jako bardzo młody muzyk dał się zauważyć na festiwalu Jazz nad Odrą z Young Jazz Bandem. Później przyszły kolejne ważne etapy: Big Band „Stodoła”, Jazz Carriers, Sun Ship, współpraca z najważniejszymi postaciami polskiej sceny, dziesiątki nagrań, setki

koncertów i nieustanne potwierdzanie, że należy do wąskiego grona instrumentalistów, którzy nie muszą niczego udowadniać, bo ich obecność sama w sobie jest gwarancją jakości.

W połowie lat 90. powołał własny kwartet – z Andrzejem Jagodzińskim, Zbigniewem Wegehauptem i Michałem Miśkiewiczem – zespół, który szybko stał się jedną z najbardziej wyrazistych formacji polskiego jazzu. To był moment szczególny: Miśkiewicz nie tylko występował już jako ceniony solista, ale coraz mocniej zaznaczał własny muzyczny świat. Świat oparty na melodyjności, elegancji i przekonaniu, że najważniejsze rzeczy w muzyce dzieją się nie wtedy, gdy artysta gra najwięcej, lecz wtedy, gdy gra dokładnie to, co trzeba.

Nie sposób pisać o Henryku Miśkiewicz bez wspomnienia o jego dzieciach. Dorota Miśkiewicz należy dziś do grona najwybitniejszych polskich wokalistek, Michał Miśkiewicz od lat jest jednym z najbardziej cenionych perkusistów europejskiego jazzu. Sam Henryk żartuje czasem, że dzieci dawno go przerosły, ale każdy, kto widział ich razem na scenie, wie, że to rodzinne spotkanie jest czymś więcej niż sumą indywidualnych talentów. Jest rozmową muzyków, którzy doskonale się słyszą, bo wyrastają z tego samego źródła: ze smaku, z dyscypliny i z szacunku dla dźwięku.

W środowisku krąży wiele anegdot, ale najtrafniej opisuje go właśnie ten młody muzyk, chcąc zaimponować mistrzowi, zagrał wszystko, co tylko dało się zagrać: skale, pasaże, ozdobniki, błyskawiczne przebiegi.

Miśkiewicz wysłuchał cierpliwie, po czym sam wydobyl z saksofonu jeden idealnie osadzony dźwięk. „Panie Henryku, dlaczego to zabrzmiało lepiej niż moje dwadzieścia minut grania?” – zapytał zawstydzony adept. „Bo ty wciąż swojej nuty szukasz” – miał odpowiedzieć. – „A ja swoją już znalazłem”.

W tej krótkiej historii jest właściwie cały Miśkiewicz. Artysta, który przez lata nie gonił za modą, nie ścigał się z młodszymi, nie ulegał pokusie grania coraz szybciej i coraz głośniej. Zamiast tego cierpliwie budował własny język – rozpoznawalny, dojrzały i spokojny. Taki, który nie potrzebuje fajsterków, żeby przykuć uwagę. Wystarczy kilka nut i wiadomo, kto gra.

Siedemdziesiąt pięć lat to dla wielu muzyków czas podsumowań. W przypadku Henryka Miśkiewicza bardziej pasuje słowo: ciąg dalszy. Bo jego saksofon wciąż brzmi tak, jak brzmia instrumenty ludzi naprawdę spełnionych – z pewnością, ale bez rutyny; z klasą, ale bez chłodu; z siłą, ale bez pośpiechu.

Czego życzyć człowiekowi, który znalazł swoją nutę? Chyba tylko tego, by wybrzmiewała jeszcze długo. Dla niego, dla jego bliskich i dla wszystkich tych, którzy dzięki niej od lat wiedzą, że w muzyce najważniejsze nie jest to, ile dźwięków potrafimy zagrać, ale czy potrafimy odnaleźć ten jeden, naprawdę własny. ●

Adam Martin. 75. urodziny

KULTURA ROZPISANA NA GŁOSY

TEKST Piotr Majewski

Historia kultury to przestrzeń, która wydaje się pełna niezwykłych dzieł, wyrazistych biografii i artystycznego uniesienia. W jej postrzeganiu lubimy pomijać wszystko to, co burzy nam jej wyidealizowany obraz. Lubimy zapomnieć o przepełnionym trwogą poecie, który przed wymagającym audytorium pierwszy raz deklamuje swoje wiersze, czy o kompozytorze, który premierę swego nowego dzieła opłaca nieprzespaną nocą w oczekiwaniu na pierwsze recenzje. Zapominamy, że wyjątkowość i wyrazistość to przywileje nielicznych, a prawdziwą historię kultury – jej tkankę i treść – budują artyści, których dorobek trudno jest zmieścić w prostych kategoriach twórczego spełnienia. Ich obecność bywa rozproszona – w piosenkach, które znają miliony, w spektaklach, które żyją w pamięci widzów, w instytucjach, które sami tworzyli od podstaw.

Właśnie do takiej kategorii twórców należy Adam Martin – kompozytor, aranżer, animator kultury, twórca, którego biografia artystyczna imponuje ogromem dorobku i rozmachem zrealizowanych przedsięwzięć. Jednocześnie jest też naznaczona subtelny napięciem i oczekiwaniem – poczuciem, że jeszcze nie wszystko zostało zrobione, że to, co najważniejsze, wciąż jest do zdobycia.

Pierwsze kompozycje – proste utwory taneczne, które zdarzało się, że upiększały szkolne uroczystości – powstały już w czasach licealnych.

Nie było w tym nic dziwnego, bo Adam wzrastał w otoczeniu muzyki. Ojciec, Jerzy, był cenionym muzykologiem, ale też twórcą popularnych piosenek z repertuaru Nataszy Rylskiej, duetu Rinn-Czyżewski czy grupy 2+1. Był też autorem opracowań wydawanych przez PWM popularnych broszur z nutami – „Śpiewamy i tańczymy” oraz „Dawne tańce i melodie”. Z kolei brat, używając artystycznego pseudonimu Marek Głogowski, pisał szlagiery m.in. dla Skaldów, Trubadurów i Wojciecha Gąssowskiego. Świat muzyki był więc Adamowi przeznaczony.

Studia podjął w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina, gdzie studiował kompozycję w klasie prof. Witolda Rudzińskiego. Był to czas, kiedy granice między muzyką „poważną” i „rozrywkową” traktowano niemal jak granice państwowe – z wyraźnie wytyczoną linią podziału. Adam, który nade wszystko kochał piosenkę, przyjął wtedy pseudonim Hetman. Była to nie tyle maska, co przepustka do świata muzyki bliżej radia i estrady.

Na początku lat 70. jego piosenki zaczęły pojawiać się na antenie Polskiego Radia. W tamtym czasie radio było dla kompozytora czymś więcej niż tylko medium – było szeroko otwartym oknem, przez które zrodzona w jego głowie melodia mogła w jednej chwili dotrzeć do tysięcy domów. Z biegiem lat powstało ponad 300 utworów Adama Hetmana,

prezentowanych w audycjach radiowych, na koncertach i festiwalach. Zawsze były to piosenki czarujące melodyką i nastrojem: *Najważniejsze są nasze marzenia*, *Był taki walc*, *Złote wspomnienia*, *Ta miłość jest naszą nadzieją*, nie wyłączając *Marsza bliskiego sercu* uhonorowanego Złotym Pierścieniem w Kołobrzegu. Śpiewali je artyści, którzy tworzyli koloryt ówczesnej estrady: Irena Santor, Zbigniew Wodecki, Krzysztof Krawczyk, Anna Jantar. Każdy z tych głosów potrafimy odtworzyć w pamięci. Każdy z nich nadał tym piosenkom szczególnej barwy i smaku. Kompozytor i autor, w tak rozumianej przestrzeni kreacji, zawsze zostają w cieniu – niczym wytrawny lutnik przygotowujący instrument, na którym zagra ktoś inny. Wielu na szczęście pamięta, że to właśnie wtedy rodzi się najtrwalsza część piękna. Dzieło, żyjące czasem na przekór, a czasem mimo woli swojego twórcy.

Dorobek artystyczny Martina nie ograniczał się tylko do prostej formy piosenkowej. Jako pierwszy cywilny dyrektor artystyczny Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego stworzył ponad 30 premierowych widowisk i koncertów, m.in. *Ortus Poloniae*, *Ojczyzna to historia nasza*, rozwijając formułę muzycznego spektaklu historycznego. Pisał też dla najmłodszych, czego przykładem są dedykowane synowi pełne ciepła kołysanki do tekstów Ewy Szelburg-Zarembiny. Komponował też muzykę filmową i teatralną,

stworzył ilustracje dźwiękowe do serialu dla dzieci *Kacperek*, a także do wielu spektakli Teatru Ochota.

Była w tym jakaś naturalna potrzeba komponowania muzyki, która nie istnieje sama dla siebie, lecz współtworzy dramaturgię zdarzenia.

Pierwszą próbą opisaną narracji muzyką była praca dyplomowa na zakończenie studiów kompozytorskich. Adam Martin napisał balet *Mały Książe i róża* inspirowany tekstem Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Partytura powstała, ale nigdy nie wybrzmiała na scenie. W tym sensie wciąż jest dziełem niedokończonym. Choć przecież w życiu twórcy nie wszystkie dzieła muszą zostać wypowiedziane głośno – ich fundamentalną wartość wciąż skrywa proces tworzenia.

Historia Adama to również opowieść o niestrudzonym animatorze kultury. Już w czasach studenckich działał w warszawskim środowisku Jeunesses Musicales de Pologne, by w latach 90. współtworzyć samorządowe struktury kultury. Był także twórcą i pierwszym dyrektorem Domu Kultury na warszawskiej Pradze Północ, a w trakcie procesu reorganizacji Teatru Muzycznego Roma niebagatelnie wsparł Bogusława Kaczyńskiego. Równolegle prowadził działalność pedagogiczną, organizując wiele projektów edukacyjnych.

Biografia Adama Martina (vel Hetmana) przypomina bardziej mapę instytucji niż klasyczną ścieżkę artysty, to opowieść o twórcy budującym systemy, a nie jednostkowe dzieła i to właśnie z takich historii wyłania się prawdziwy pejzaż kultury. Przestrzeni, którą wypełniają nie tylko głośne premiery i spektakularne sukcesy, ale także długa, mozolna, cierpliwie podejmowana powinność. Przestrzeni, którą wypełniają melodie zapisane w radiowych archiwach, scenariusze tysięcy spektakli, instytucje, które dzięki czyjejś wytrwałości zaczęły istnieć.

W tym sensie droga Adama Martina bardziej przypomina rozległą partyturę niż jeden utwór. Partyturę, w której poszczególne głosy splatają się w harmonijną opowieść o człowieku, jego determinacji i wierności własnej wizji twórczej. ●

FOT. IRENEUSZ SOBIESZCZUK



Witold Krassowski. 70. urodziny

POWIDOKI RZECZYWISTOŚCI

TEKST Piotr Majewski

Każde zdjęcie ma w sobie coś z cichego sprzeciwu wobec przemijania. To, co zostało zatrzymane w kadrze, przestaje podlegać zwykłemu rytmowi czasu. Chwila, która w rzeczywistości trwała zaledwie ułamek sekundy, na fotografii rozpoczyna nowe życie, na przekór naturalnemu upływowi czasu. Nowa rzeczywistość we własnej przestrzeni pamięci.

Fotografia często kojarzy się z wielkimi momentami w historii. Zatrzymuje w kadrze demonstracje, konflikty, chwile przełomów politycznych – sekundy, w których wydarzenia zdają się przyspieszać, a historia nabierać dramatycznego tempa. Ale przecież fotografia nie żyje wyłącznie w przestrzeni wielkich wydarzeń. Równie często zwraca się ku temu, co ciche i pozornie zwyczajne. Rejestruje rytm codzienności, fragment ulicy, spojrzenie przechodnia, światło padające na elewację domu. Scenę, która w chwili powstawania zdjęcia wydawała się niemal niezauważalna. To właśnie w takich obrazach kryje się inny wymiar dokumentu – bardziej dyskretny, ale nie mniej znaczący.

Właśnie w taki sposób postrzeżę swą misję Krassowski – fotograf, który przez lata dokumentował codzienność i życie zwykłego człowieka. Nigdy nie należał do twórców polujących na spektakularne obrazy. Zamiast tego wolał uważnie patrzeć na to, co dzieje się na ulicy – w małych miasteczkach i na prowincji – tam,

gdzie dzieje się historia, rozgrywa się „mimo wszystko”.

Urodził się w 1956 roku w Warszawie. Studiował lingwistykę stosowaną i literaturę francuską na Uniwersytecie Warszawskim, by później rozwijać swoje lingwistyczne kompetencje, także na paryskiej Sorbonie. Początkowo aparat fotograficzny był dla niego jedynie narzędziem obserwacji świata. Hobby, pasją, z którą nie wiązał żadnych ambicji i planów zawodowych. O tym, że było to jego przeznaczeniem – zdecydował łut szczęścia, determinacja, a nade wszystko przypadek. Droga do pantonu nagradzanych najważniejszymi nagrodami fotografików – w tym dwukrotnie World Press Photo – była z gruntu nieoczywista i przypomina jako żywo scenariusz kultowego filmu Jerzego Skolimowskiego *Moonlighting*, filmu opowiadającego tragicznie zakończoną historię grupy nielegalnych polskich imigrantów, którzy zostali przemyceni do Anglii, żeby malować domy. Tyle że historia Krassowskiego ma szczęśliwe zakończenie.

Pod koniec lat 80. Krassowski wyjechał do Wielkiej Brytanii, by pracować przy remontach domów. Odwaga i wiara w swoje możliwości zawiodła go któregoś dnia do domu Collina Jacobsona, jednego z redaktorów brytyjskiego dziennika „The Independent”. Szczęściem, mający słabość do kultury i historii Polski dziennikarz poświęcił czas Krassowskiemu i za-

poznał się z jego historią oraz fotograficznym portfolio. Kadry natychmiast przykuły jego uwagę: „Zdjęcia dotyczyły życia w Polsce, wiele z nich było mrocznych i ponurych, inne wręcz dowcipne. Każde zdjęcie, które oglądałem, było od razu interesujące, odkrywcze i – co najważniejsze – ewidentnie będące projekcją niezwykle kreatywnego oka”.

Moment spotkania obu panów okazał się tyleż szczęśliwy, co decydujący. Ledwie kilka dni później premier Margaret Thatcher miała udać się z wizytą do Polski, a dziennik „The Independent” był już gotowy! Bez wysyłania swojego fotoreportera miał już materiał „z pierwszej ręki”!

Niedługo potem Krassowski zaczął na stałe współpracować z gazetą jako fotoreporter. Tak rozpoczęła się droga, która zaprowadziła go do najważniejszych redakcji prasowych świata.

Publikował w prestiżowych magazynach i pracował w różnych częściach świata. Reportaże z Afganistanu przyniosły mu uznanie w środowisku fotoreporterów oraz nagrody w konkursie World Press Photo Contest. Wszędzie doceniano jego zdjęcia, bo pokazywały uniwersalną, zrozumiałą i bliską wszystkim wrażliwość, skupienie na człowieku i jego codziennym doświadczeniu. Niezależnie od miejsca na mapie.

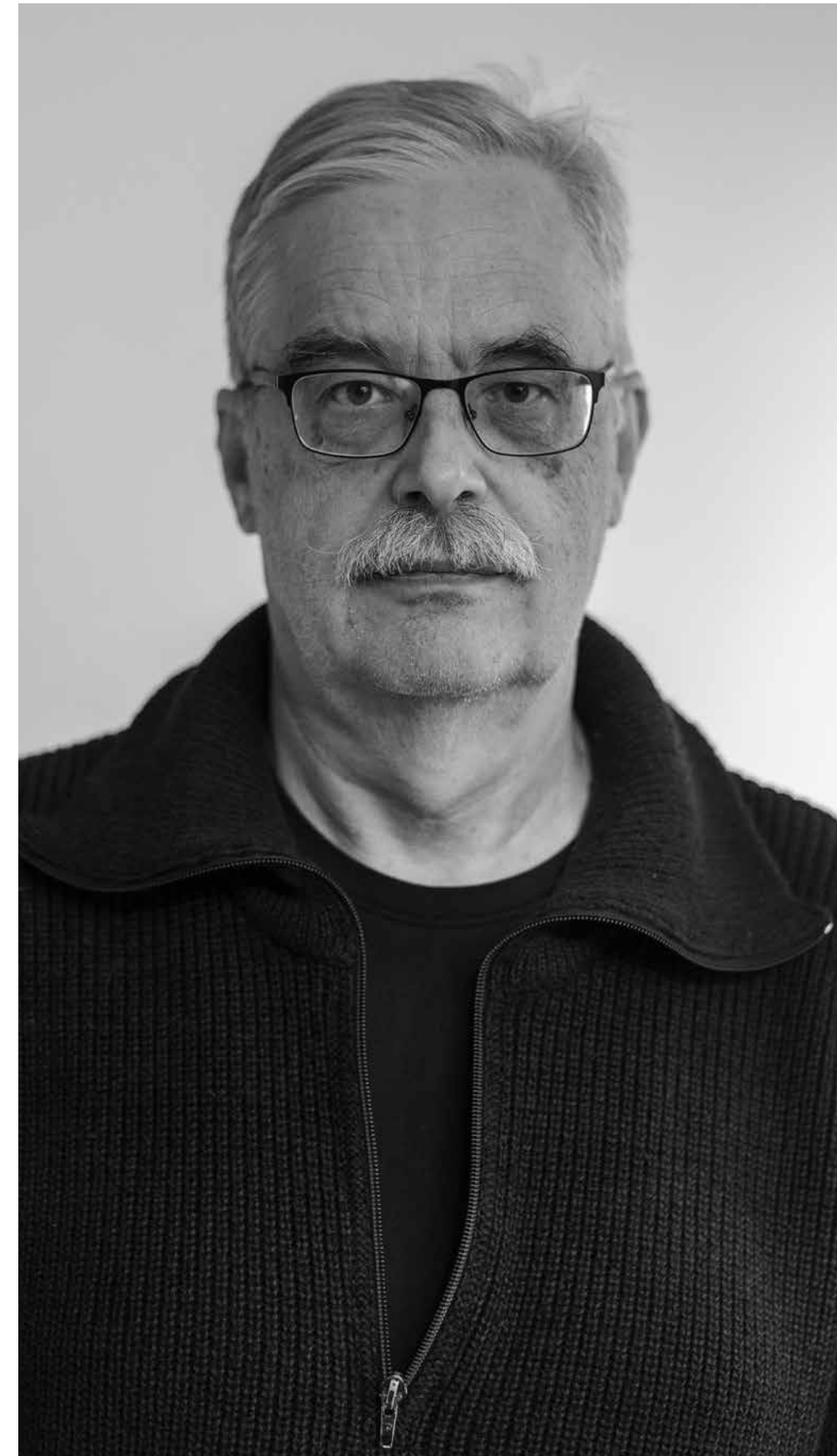
To jednak Polska była najważniejszym tematem jego fotografii – zwłaszcza okres transformacji ustrojowej na przełomie lat 80. i 90.

W cyklu *Powidoki z Polski* Krassowski nie dokumentował wielkiej polityki. Nie zajmowały go też spektakularne wydarzenia społeczne. Interesowało go raczej to, jak zmieniało się codzienne życie zwykłych ludzi – targowiska, prowincjonalne dworce, twarze mieszkańców małych miast. W jego kadrach widać moment zawieszenia między starym a nowym światem. Między końcem epoki PRL-u a niepewnym początkiem kapitalistycznej rzeczywistości. Fotografie z tego cyklu są jednymi z najbardziej sugestywnych wizualnych zapisów tamtego czasu.

W jego zdjęciach zawsze chodzi o utrwaloną jednym ujęciem opowieść. Ulubiona przez Krassowskiego, pełna światłocieni, monochromatyczna fotografia to swoiste studium relacji między ludźmi i przestrzenią. W wielu jego kadrach wydaje się, że nie dzieje się nic spektakularnego – ludzie stoją, siedzą, czekają. Ta swoista „dramaturgia ciszy” wydaje się jego artystycznym credo. Jako profesor warszawskiej ASP często podkreśla, że fotografia nie polega tylko na szybkim reagowaniu. Często zachęca studentów do długiej obserwacji jednego miejsca, do odkrycia jego tajemnic i nieoczywistej treści. Uczy cierpliwości, empatycznego i uważnego. W świecie zdominowanym przez szybkie obrazy i natychmiastową informację jego filozofia przypomina, że fotografia może być czymś więcej niż tylko ilustracją. Może stać się wskazówką pomocną w rozumieniu rzeczywistości.

Zdjęcie jest więc czymś więcej niż dokumentem. Jest śladem obecności – ludzi, miejsc, światła, emocji – chwil, które wydarzyły się tylko raz i nigdy już się nie powtórzą. Fotograf de facto nie zatrzymuje samego czasu – zatrzymuje jego echo. Moment, w którym rzeczywistość na krótką chwilę odsłania swój sens.

Fotograf, który zgłębił tę prawdę, staje się prawdziwym kronikarzem, a jego zdjęcia obrazem epoki. Zdjęcia Witolda Krassowskiego to jedyne w swoim rodzaju „powidoki rzeczywistości” – obrazy, które na długo pozostaną w naszej pamięci. ●



FOT. ARCHIWUM PRYWATNE

Jacek Łopot. 70. urodziny

DROGI, MŁODY INTELIGENT

TEKST Artur Andrus

Jacek jest radiowcem. To zdanie brzmi trochę jak z elementarza i bardzo dobrze, bo w jego przypadku trudno byłoby znaleźć prostsze, a zarazem trafniejsze określenie. Oczywiście można by długo wyliczać: artysta kabaretowy, autor tekstów, pieśniarz, konferansjer, współtwórca kabaretu Długi z Piotrem Skuchą, człowiek sceny obecny od lat na festiwalach, w telewizji i na estradach w całym kraju. To wszystko prawda. A jednak dla mnie Jacek Łopot pozostanie przede wszystkim człowiekiem radia. A dokładniej – człowiekiem Trójki. To tam przez dwadzieścia lat, w kolejnych wydaniach magazynu „Parafonia”, witał słuchaczy słowami: „Witaj, droga, młoda inteligencjo”. Powitanie to z czasem obrosło niemal legendą, bo zawierało w sobie i czułość, i ironię, i charakterystyczne dla autorów audycji mrugnięcie okiem. „Młoda inteligencja” brała się zapewne z radiowych badań słuchalności, które właśnie tak definiowały odbiorcę Programu Trzeciego. A „droga”? Tu można już tylko podejrzewać lekko złośliwy komentarz do wysokości radiowych honorariów.

Był przecież taki czas, kiedy Jacek Łopot i jego koledzy do „Parafonii” zwyczajnie dopłacali. Gdy zsumować koszty regularnych podróży z Katowic do Warszawy, obiadów w radiowym bufecie, czasem noclegów, okaże się szybko, że satyra była zajęciem nie tylko ambitnym, ale i kosztownym. Audycję nagrywano w studiu Teatru Polskiego Radia,

więc każde kolejne spotkanie oznaczało dla śląskiej ekipy logistyczną wyprawę. Tym bardziej imponujące, że ta radiowa przygoda trwała nie miesiące, ale całe dwie dekady.

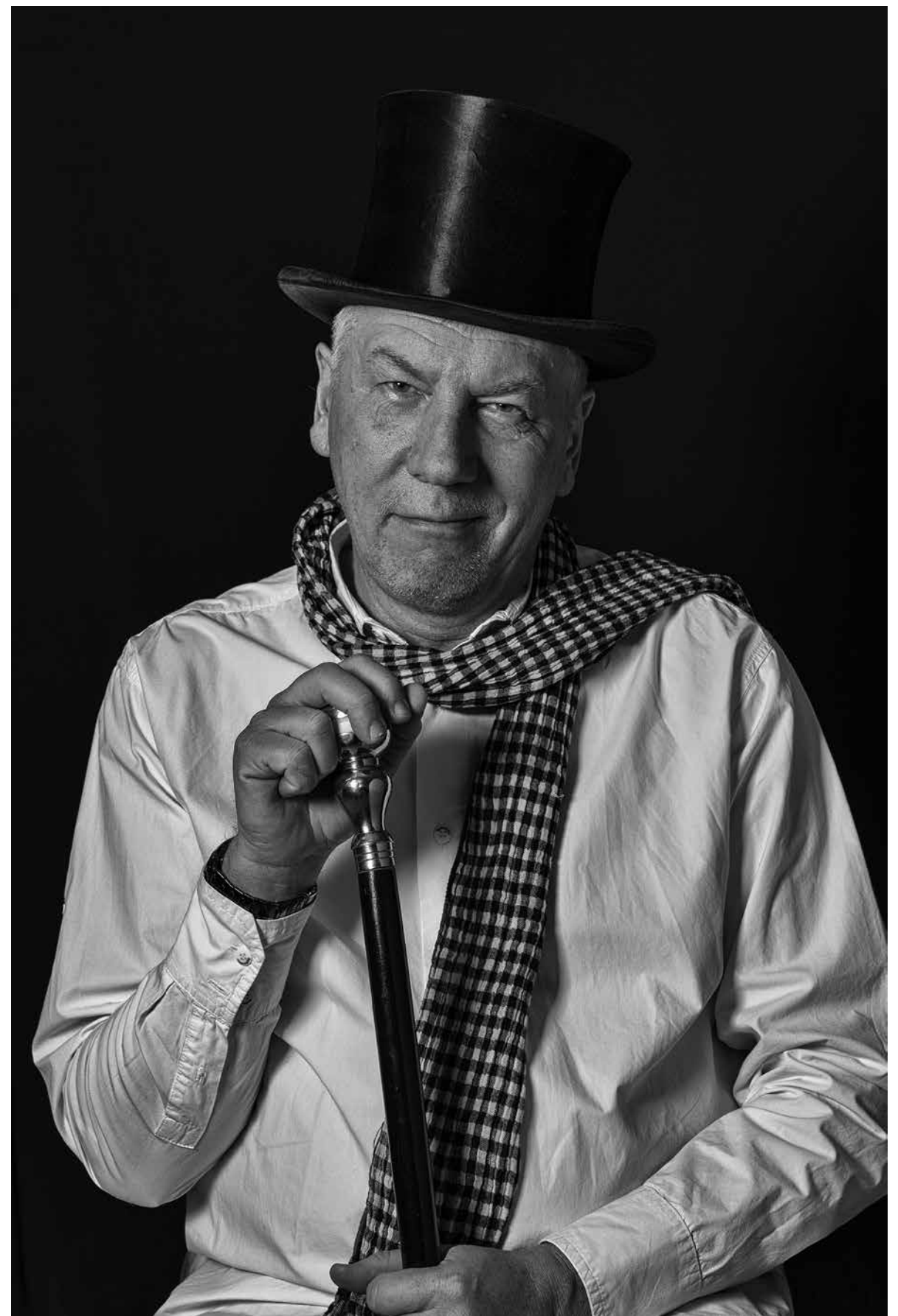
Warto pamiętać, że „Parafonia” nie była zwykłym kabaretowym magazynem. Pod wodzą Jacka Łopota i Piotra Skuchy stała się miejscem szczególnym – radiowym azylem dla środowiska kabaretu studenckiego i piosenki literackiej. To tam spotykali się artyści, którzy w latach 80. i 90. tworzyli osobny, bardzo wyrazisty nurt polskiej sceny – kabarety Długi, Pod Spodem, Czerwony Tulipan, Kaczki z Nowej Paczki i wiele innych. To tam ich teksty nabierały nowego życia, często wykonywane przez znakomitych aktorów, z Danutą Stenką, Krzysztofem Kowalewskim czy Bronisławem Pawlikiem na czele. „Parafonia” była więc nie tylko audycją – była miejscem spotkania ludzi podobnie myślących o humorze, piosenke i inteligentnej satyrze.

Jacek jest jednak nie tylko radiowcem. Jest także urodzonym organizatorem artystycznych zdarzeń, człowiekiem, który potrafi wokół sceny zgromadzić ludzi i budować atmosferę wspólnoty. Kiedy pojawił się pomysł Kabaretowych Scen Trójki – miejsc, w których obok uznanych twórców mieli występować również debiutanci – Jacek Łopot należał do pierwszych entuzjastów tej idei. W Teatrze Korez stworzył przestrzeń, która z czasem zaczęła żyć własnym życiem. Projekt firmowany przez radio dawno znik-

nął z antenowej mapy, a katowicka scena kabaretowa pod artystycznym kierownictwem Jacka trwa nadal. I to jest jedna z tych cichych, ale znaczących miar skuteczności: instytucje bywają sezonowe, ludzie z prawdziwą pasją zostają.

Od chwili, gdy kabaret Długi zdobył pierwszą nagrodę na Turnieju Młodych Talentów w Krakowie, minęły już ponad cztery dekady. W normalnych warunkach byłby to wystarczający powód, by przejść do wspomnień, jubileuszowych westchnień i opowieści zaczynających się od słów „kiedyś to było”. Jacek Łopot najwyraźniej nie ma na to czasu. Regularnie publikuje w internecie nowe piosenki komentujące bieżące wydarzenia, śledzi rzeczywistość z niezmienną czujnością i reaguje na nią tak, jak reagował zawsze – satyrą, piosenką, żartem. Można więc powiedzieć, że w pewnym sensie został człowiekiem nowych mediów. Radiowcem epoki internetu.

I właśnie tego chciałbym mu życzyć na siedemdziesiąte urodziny: żeby jak najdłużej mógł zwracać się do swojej publiczności tak, jak przez lata zwracał się do słuchaczy „Parafonii” – „droga, młoda inteligencjo”. Bo choć inteligencja może już nieco dojrzała, a media od tamtej pory zmieniły się kilka razy, jedno pozostaje bez zmian: dobrze jest mieć po drugiej stronie mikrofonu człowieka, który nadal mówi do nas tym samym ciepłym, inteligentnym i lekko przekornym głosem. ●



FOT. DARIUSZ KUŹMA



ANITA ANDRZEJEWSKA

Absolwentka grafiki na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, fotografka i ilustratorka książek dla dzieci. Specjalizuje się w tradycyjnej fotografii srebrnej.

W swojej twórczości zajmuje się kwestią wielowymiarowej manifestacji duchowości i jej materializacji w świecie widzialnym. Eksploruje rdzenne tradycje, zróżnicowane religie i obyczaje, skupiając się na uniwersalności jednostkowego doświadczenia, wspólnych archetypach oraz aspektach związanych z duchowością, które łączą ludzi niezależnie od czasu i miejsca.

Laureatka wielu nagród i wyróżnień. Swoje prace wystawiła m.in. w Islandii, Korei, Japonii, Kanadzie, USA, Iranie i Turcji. Prowadzi warsztaty oraz kursy fotograficzne dla młodzieży i dorosłych, a także zajęcia plastyczne dla dzieci, oparte na idei rozwoju osobistego i komunikacji poprzez sztukę. Wykorzystuje w nich swoje doświadczenie artystyczne, praktykę uważności oraz psychologię kontemplatywną.

„Dancing Your Dream Awake” jest wizualną podróżą w przestrzeni i czasie, odwołującą się do metafory życia jako wędrówki pielgrzyma. Ten dokument powstawał na przestrzeni 20 lat w różnych miejscach na obszarze czterech kontynentów: Europy, Azji, Afryki i Ameryki Południowej.

Czarno-białe fotografie, wyabstrahowane z kontekstu, w metaforyczny sposób odnoszą się do natury cyklu życia i jego tajemnicy. Świadome odwołania do obrazowania w typie piktorialnym lub neoromantycznym oraz manualnego procesu fotograficznego podkreślają wartość powrotu do bezpośredniego doświadczenia i kontemplowania rzeczywistości we współczesnych czasach.

Tytułowy „dream” odnosi się do pojęcia „śnienia”, które w wielu rdzennych kulturach o korzeniach szamańskich oraz w postjungowskiej psychologii procesu Arnalda Mindella opisuje inny stan umysłu, stanowiący istotną, choć niewidoczną część świata materialnego, i wskazuje na możliwość objęcia ludzką percepcją zarówno doświadczenia świata fizycznego, jak i jego wymiaru duchowego.













NIKOŁAJ KOLADA 1957-2026

CZŁOWIEK, KTÓRY BYŁ STEREM

TEKST Agnieszka Lubomira Piotrowska

Mawiał o sobie półzartem: „słońce rosyjskiej dramaturgii”. Jego ukraińskie nazwisko – ojciec był Ukraińcem przesiedlonym do Kazachstanu – wywodzi się od pogańskiego święta narodzin „nowego słońca” w dniu przesilenia zimowego. Kiedy ktoś próbował mu coś tłumaczyć o teatrze, ucinął: „Jestem starym teatralnym szcurem”. Było w tym poczucie humoru, pycha i świadomość własnego miejsca we wszechświecie. Bo Nikołaj Kolada należał do tych twórców, którzy w teatrze potrafili zrobić wszystko.

Dramaturg, reżyser, pedagog, scenograf, aktor i producent – w jego przypadku nie są to kolejne punkty w biografii, ale opis jednej praktyki. Był najważniejszym rosyjskim dramatopisarzem ostatnich dekad, autorem wystawianym na wielu scenach świata. Od lat należał do sekcji C ZAiKS-u i oddał pod ochronę Stowarzyszenia całą swoją twórczość. Napisał ponad 120 sztuk, wśród nich znane z polskich scen *Merylin Monro*, *Baba Chanel*, *Proca*, *Polonez Ogińskiego*, *Gąska*, *Statek szaleńców*.

Zmarł 2 marca 2026 roku w Jekaterynburgu, w wieku 68 lat. Na ten dzień zaplanowana była premiera jego spektaklu *Orfeusz schodzi do piekła* Tennessee Williamsa, jednego z najbliższych mu autorów.

W zasypanym śniegiem teatrze, zasypanym też górą kwiatów, zagrano premierę przy nadkomplecie widzów. Kolada chorował, ale uciekł ze szpitala, żeby dokończyć spektakl – brakowało finału. Z próby zabrała go karetka. Trafił na oddział intensywnej terapii – zabiła go sepsa. Żył tak, jakby teatr nie był zawodem ani miej-

scem pracy, ale jedyną możliwą formą istnienia.

Urodził się 4 grudnia 1957 roku w małej kazachskiej wsi Presnogorkowka. W wieku 16 lat przyjechał do Swierdłowska, dzisiejszego Jekaterynburga. Tam ukończył wyższą szkołę teatralną jako aktor i pracował w Teatrze Dramatycznym. Później studiował w moskiewskim Instytucie Literatury im. Gorkiego. W 1992 roku wyjechał na stypendium Akademii Schloss Solitude w Stuttgarcie, potem przez dwa sezony pracował w hamburskim Deutsches Schauspielhaus. Mógł zostać w Niemczech, ale wybrał powrót do Jekaterynburga. Stolica Uralu – ze swoją prowincjonalnością, surowością i językiem – była mu najbliższa. Może dlatego tak dobrze rozumiał ludzi z marginesu: zagubionych, śmiesznych, nieporadnych, spragnionych miłości.

Największą rozpoznawalność przyniosły mu lata 90. W 1993 roku Roman Wiktuk, słynny reżyser urodzony we Lwowie, wystawił jego *Procę*: brutalny, przejmujący dramat o miłości, przemocy i wykluczeniu, dziś uznawany za jedną z pierwszych rosyjskich sztuk queerowych. W kolejnych dramatach Kolady powracały tematy marginalizacji, seksualności, rozpadu więzi i społecznej beznadziei. Niedawno przyznał w wywiadzie, że właściwie w każdej jego sztuce pojawia się temat queer – choćby w formie aluzji. W czasie wojny, gdy w Rosji „ruch LGBT” został uznany za ekstremistyczny, Kolada przestał ukrywać własną queerowość. Zadzwonił do mnie i powiedział, że chce choć trochę pożyć poza szafą.

Najważniejszym przedsięwzięciem jego życia był teatr. W 2001 roku, w dniu swoich urodzin, założył w Jekaterynburgu Kolada-Teatr – prywatną scenę, którą prowadził przez 25 lat. Teatr utrzymywał się głównie z honorariów za jego dramaty oraz z biletów. W swoim teatrze Kolada był dyrektorem, dramaturgiem, reżyserem, scenografem i producentem. Za własne środki wynajmował piwnicę, potem drewniany dworek z końca XIX wieku – remontował i budował teatr razem z aktorami. Doglądał wszystkiego.

Miał energię organizatora, ale też potrzebę opiekowania się ludźmi. Gotował gary zupy i karmił aktorów, studentów, współpracowników, przegarniał bezdomne koty. Zostawił na etatach 60 osób. Miał rękę do ludzi, zwierząt i roślin. Co roku przysyłał mi zdjęcia pomidorów i papryk wyhodowanych na parapecie w uralskim słońcu. Do końca zachował emocje małego chłopca z kazachskiej wioski: wzruszał się na spektaklach i próbach, pomagał każdemu zagubionemu i bezbronnemu. Jednocześnie bywał zapalczywy, uparty, kłócił się, obrażał, a urazę potrafił nosić długo.

Wokół jego teatru powstała „uralska szkoła dramaturgii”. Kolada uruchomił w Państwowym Instytucie Teatralnym w Jekaterynburgu kierunek dramaturgii. Wśród jego uczniów znaleźli się m.in. Wasilij Sigarijew, Jarosława Pulinowicz czy Irina Waśkowska. Czytał ich teksty, poprawiał, wysyłał do teatrów, polecał reżyserom, publikował. Stworzył konkurs dramaturgiczny Eurazja, międzynarodowy festiwal Kolyada-Plays oraz Centrum Dramaturgii Współczesnej.

Studentom powtarzał, że najważniejsze w tekście są „Myśl. Słowo. Charakter” oraz miłość do człowieka.

Jego spektakle przypominały współczesny teatr jarmarczny: głośny, rysowany grubą kreską, pełen muzyki, krzyku i świadomego kiczu. Sceny zasypywały przedmioty z post-sowieckiego bazaru. Jak mało kto wyczuwał obrazowy potencjał każdej drobnej, pozornie bezwartościowej rzeczy. Z teatralnych „śmieci” potrafił budować światy. Klasycy – Szekspir, Gogol, Czechow, Williams – stawali się u niego swoi, jakby mieszkali przy sąsiedniej ulicy. Patos spadał z piedestału, a człowiek odzyskiwał godność.

Agresja Rosji przeciwko Ukrainie złamała go. Może nawet zabiła – nie wprost, ale przez ciągłe napięcie, lęk o zespół, szantaże, zakazy, konieczność lawirowania i ratowania teatru za wszelką cenę. Ze względu na ukraińskie pochodzenie ojca wojna uderzyła w Koladę osobiście. Kiedy wybuchła, był w próbach do kolejnego spektaklu według Gogola: część tekstu brzmiała po ukraińsku, w przedstawieniu pojawiały się ukraińskie stroje i pieśni. Na próby generalne przyszli urzędnicy i zażądali zmian. Gogol stał się autorem nieformalnie zakazanym, ale Kolada, jakby na przekór, jeszcze kilkakrotnie do niego wracał. W 2022 roku Oleg Jagodin, lider zespołu aktorskiego i frontman rockowej grupy Kurara, publicznie wypowiedział się przeciw wojnie. Od tej chwili nacisk na teatr zaczął rosnąć: wycofano granty, wprowadzono nieformalny zakaz pisania o teatrze w prasie, festiwal Kolyada-Plays Nikołaj musiał finansować z własnych pieniędzy. Kiedy w zeszłym roku władze zażądały, by zastąpił Jagodina w wyjazdowych spektaklach, odmówił i odwołał całe tournée.

Od końca lat 90. Kolada był znany w Polsce. Najpierw jako autor, potem reżyser. Pracował w Katowicach, Łodzi, Gdańsku, Warszawie i Zakopanem. W 2014 roku w Teatrze Studio odbył się festiwal jego twórczości, którego byłam pomysłodawczynią i kuratorką. Bardzo tęsknił za Polską: za aktorami, rozmowami, polską kuchnią. Przez ostatnie lata rozmawialiśmy przez komunikatory. Opowiadał



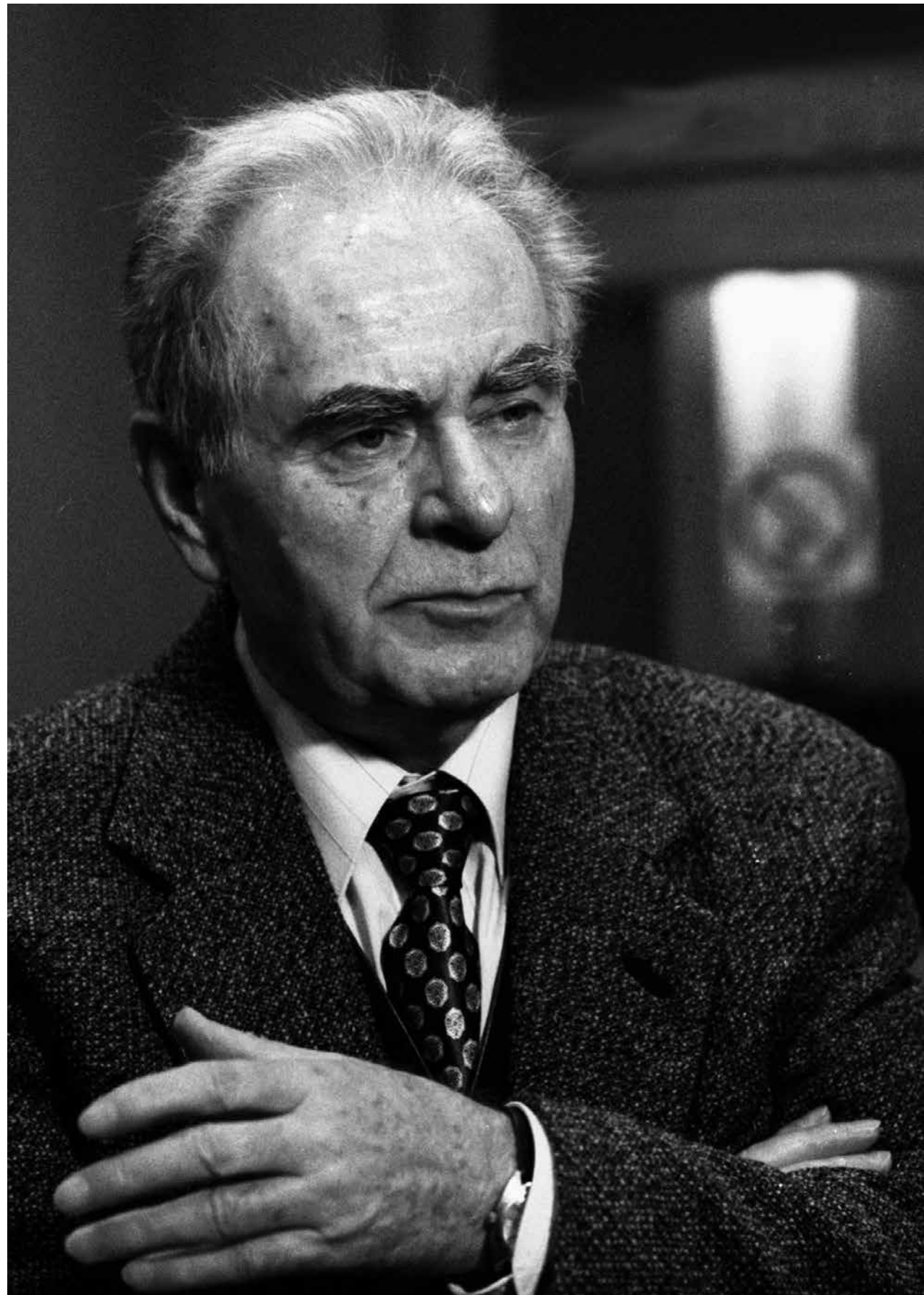
FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIELKOWSKA / ARCHIWUM STUDIO TEATRALNEGA / FESTIWAL KOLADY

o teatrze, aktorach, kotach, chorobach, kłopotach i planach. Czekaliśmy na czas, kiedy znów uda się spotkać. Ten czas nie nadszedł.

Pozostał teatr jego imienia, festiwal, konkurs dramaturgiczny, pokolenia autorów, aktorów i reżyserów.

Cały swój majątek, w tym nieruchomości, archiwum i prawa do utworów, zapisał fundacji, która ma utrzymać Kolada-Teatr.

Teatr był jego domem. Odszedł z niego w dniu własnej premiery – *Orfeusz schodzi do piekła*. ●



FOT. ANDRZEJ RYBCZYŃSKI / PAP

WIESŁAW MYŚLIWSKI 1932–2026

WE WŁASNYM RYTMIE

TEKST Wojciech Bonowicz

Nagabywany przez czytelników, kiedy napisze coś nowego, odpowiadał zniecierpliwiony, że najlepiej byłoby, gdyby każdy pisarz opublikował tylko jedną książkę. I cytował Juliana Przybosa: „Pisarz, kiedy podejmuje zamiar napisania książki, powinien się zastanowić, czy na tę jego książkę warto będzie ściąć sosnę”. Tę usłyszaną przed laty radę wziął sobie głęboko do serca. Pozostawił po sobie siedem powieści, cztery dramaty i jeden głośny esej. Do tego kilkadziesiąt drobniejszych, rozproszonych tekstów, głównie przemówień, wspomnień i recenzji.

25 marca 2026 roku Wiesław Myśliwski obchodził 94. urodziny. Nie był to radosny czas, pisarz czuł się źle, nie miał siły rozmawiać. Zmarł cztery dni później. Pojawiły się komentarze, że wraz z jego śmiercią zamyka się jakaś epoka w polskiej literaturze. Rzeczywiście, był pisarzem przez wielkie P. Zresztą nie tylko pisarzem, ale i filozofem literatury, choć swoją osobą niechętnie zajmował innych, rzadko zgadzając się na wywiady czy publiczne wystąpienia. Było w nim unikalne połączenie pewności siebie, wysokiej świadomości tego, czym jest literatura i jaką literaturę sam chce stworzyć – i jednocześnie głębokiej pokory.

Zapytałem go kiedyś, czy jest świadom tego połączenia. Opowiedział mi wówczas o początkach pracy w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Trafił tam w połowie lat 50. ubiegłego wieku po studiach polonistycznych na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Zaczął się akurat okres „odwilży” i polecono mu, żeby wybrał się do Biblioteki Narodowej i przyjrzał różnym przedwojennym autorkom i autorom, których książek po wojnie nie wznawiano. Natrafił wtedy na dziesiątki nazwisk osób niegdyś popularnych, czytanych, nagradzanych, których twórczość poszła w zapomnienie, a co więcej – zdezaktualizowała się tak bardzo, że nie warto było jej wznawiać. „Literatura jest wielkim cmentarzyskiem”, powiedział, „rzadko się zdarza, żeby ktoś z tego cmentarzyska zmartwychwstał”. Może dlatego pisać zaczął stosunkowo późno: pierwszą powieść, *Nagi sad*, opublikował, gdy miał 35 lat.

Warto pamiętać, że Wiesław Myśliwski pracował całe życie jako redaktor – najpierw w LSW jako kierownik działu literatury współczesnej, a potem jako naczelny „Regionów” i „Sy-cyny”. Jego żona Waława także była redaktorką. Bardzo cenił ten zawód, organizatorów Festiwalu

Stolica Języka Polskiego w Szczepieszynie namówił nawet do przyznawania Nagrody Wielkiego Redaktora. Bo zazwyczaj nagradzano piszących, czasem przekładających, a osoby zajmujące się redakcją tekstów pozostawały w cieniu. Propozycji zmian w tekście słuchał z uwagą, był skłonny do skrótów, a nawet gotowy wyrzucić do kosza obszerne fragmenty, jeśli uznał je za nieudane. Tak zresztą narodził się *Nagi sad* – pierwszą wersję, zrodzoną w bólach, spalił, a to, co zostało opublikowane, napisał już znacznie szybciej, w natchnieniu.

Podobnie było z pierwszą wersją *Kamienia na kamieniu*. To hołd dla kultury chłopskiej, która Myśliwskiego ukształtowała. Urodził się w Dwikożach koło Sandomierza. Dom dziadków, w którym dorastał, był pełen ustnych opowieści: ludzie gromadzili się przy skubaniu pierza czy łuskaniu fasoli i snuli długie historie, nielinearne, zapętłone, mieszające prawdę ze zmyśleniem, zdarzenia z jawy ze zdarzeniami ze snów. Po latach podkreślał, że właśnie z tych opowieści wzięło się jego pisarstwo – nie tyle tematy, ile forma utworów. Należał do pokolenia, które pamiętało jeszcze Polskę przedwojenną, zetknęło się z grozą wojny, a potem obserwowało instalowanie się w Polsce nowego porządku. Widział niesłychany kulturowy awans wsi, ale też degradację wielu wyznawanych przez chłopów wartości. Dlatego po latach napisał fundamentalny esej zatytułowany *Kres kultury chłopskiej*.

Myśliwski nie chciał, żeby jego dzieła interpretowano wyłącznie socjologicznie. Cenił sobie tylko takie pisarstwo, które miało wymiar uniwersalny – i sam starał się tak pisać. Niemal nad każdym utworem pracował długo, nie poddając się niczyjej presji, a już najmniej presji rynku. Między *Pałacem* – jego drugą powieścią, a publikacją *Kamienia...* minęło 14 lat, między *Kamieniem...* a *Widnokretem* – 12. Lata 90. to wysyp nagród, wysokie nakłady i tłumaczenia na kilkadziesiąt języków. Nie zmienił jednak swoich zwyczajów: kolejne powieści – *Traktat o łuskaniu fasoli*, *Ostatnie rozdanie* i *Ucho igielne* – oddawał wydawcy wtedy, kiedy był przekonany, że nie są gorsze od jego wcześniejszych książek.

Pozostawił po sobie nie tylko znakomite utwory, ale i pewną postawę. Wyrazistą i mocną, niełatwą do naśladowania. ●



ANTONI MARIANOWICZ

„Kazik”, tak go wszyscy nazywali. Nie był to żaden pseudonim artystyczny, odwrotnie – prawdziwe imię, które musiał zmienić podczas okupacji. I tak już zostało. Taki los ludzi, których uznano za podludzi, *untermenschen*. Pochodził z zamożnej rodziny Bermanów, część wojny spędził jednak za murami getta. Zmieniał nazwiska, został w końcu oficjalnie Antonim Marianowiczem, ale co z tego – Kazik, nie kto inny.

Debiutował wierszem *Ptak*, napisanym w getcie w 1942 roku. Po wojnie – limerykami w „Szpilkach”, jeszcze wtedy z łódzkim adresem. Podobały się. Za poradą Janusza Minkiewicza, satyryka o kamiennej twarzy, dołączył z wielką treścią do ZLP. I pozostał wierny satyrze, komedii, parodii. Słynne – nie tylko w Polsce! – sylwestrowe szopki telewizyjne z lat 60. to wspólne dzieło „Minia”, Brzechwy i Marianowicza. Nawet partyjna wierszuszka potrafiła się nimi bawić, dość wspomnieć, że premier Cyrankiewicz zgodził się na swoją kukielkę.

Czary, magia pomocna w życiu były mu bliskie – pod koniec wojny przetłumaczył *Alicję w Krainie Czarów*, tekst przepadł, ale Marianowicz dziwnie się utożsamiał z bohaterami utworu Carrolla. W filmie Ignacego Szczepańskiego *Obroty pamięci* mówił: „Upatruję [w tej książce] pewnego klucza do mojej psychiki, mojej postawy życiowej. Jako jeden z bohaterów występuje tam Biały Królik, [który] w pewnym momencie staje się jej przewodnikiem po Krainie Czarów. [...] Zawsze dawałem się przez niego prowadzić. Gdyby nie on, naprawdę nie wiem, jak mógłbym przeżyć to, co przeżyłem”. Czy stąd jego fascynacja absurdem w sztuce? Spełniał się w tłumaczeniach; Rita, jego żona, potwierdza, że „uwielbiał tłumaczyć i robił to znakomicie, [lubił to bardziej], pisać zaczął dopiero w latach 90., ale to musiała być zabawa twórcza, bo inaczej nie podejmował się pisania”. Zostawił kilka zbiorów wierszy, wspomnienia, reminiscencje, przekłady dziecięcych rymowanek (do *Śniadania króla* Milne’a wprowadził postać Ochmistrza), scenariusze (razem z Jeremim Przyborą tworzył radiowy teatryk „Eterek”). A nade wszystko musicale: *Daj buzi Kate*, *Człowiek z La Manchy*, *Zorba*, *Skrzypek na dachu*, *Gigli*, *Piraci*, *My Fair Lady*, *Czarodziej z Rainy Oz*, *Upiór w operze*, *Hello Dolly!* – kto dziś pamięta, że te porywające, śpiewne teksty spolszczył właśnie Marianowicz.

I pro domo sua – już jako pan w siódmej dekadzie życia został prezesem ZAiKS-u. Oddał się temu zajęciu bez reszty, jeszcze w szpitalu w Aninie czytał dokumenty, podpisywał je, przez telefon zatwierdzał decyzje. Był „chorobliwym patriotą ZAiKS-u” – to jego słowa.

Obiad u państwa Gliksteinów

Wie pan co? Ja chciałem pana prosić, żeby w Polsce pozdrowić jakichś ludzi... tylko że tam już nikogo nie ma. Więc zamiast kłaść kwiaty na groby, niech pan lepiej pošle kwiaty artystom. Od kogo? Od nikogo, po prostu kwiaty. Jakim artystom? A co to ma za znaczenie? Takim artystom, co się ich potem całe życie pamięta. [*Pchli targ po remoncie*]

Cuda i jubileusze nad Aarą

Wierzę w cuda, bo to w naszej codziennej egzystencji pomaga zachować pogodę ducha. Ciekawe, że z cudownym zjawiskiem spotkałem się jak dotychczas właśnie tam, gdzie wiara w nadprzyrodzone interwencje wcale nie jest niezbędna do zachowania optymizmu. [*Pchli targ po remoncie*]

O Marianowiczu

Zadzzwoniłem raz do Antoniego Marianowicza, ale nie mógł podejść do telefonu, i gospościa poinformowała mnie, że pan Marianowicz się kąpie. „To znaczy, że był brudny?” – spytałem. Oburzona gospościa zawołała: „Pan Marianowicz jest zawsze czysty!”. „Gdyby był czysty, nie musiałby się kąpać” – odpowiedziałem gospoście, która przytłoczona moją druzgocącą logiką coś tam mruknęła i trzasnęła słuchawką. [Eryk Lipiński, *Pamiętniki*]

Do ponownego przyjęcia [wiceprezury ZAiKS-u] skłonił mnie prezes Kazio Marianowicz, niepewny swego stanu zdrowia po operacji wszczęcia by-passów. „Będiesz, jako były, doświadczony szef tego państewka, moim zabezpieczeniem przed bezkrólewem i żeby, broń Boże, nie dorwał się na tron ten X” – przekonywał mnie przy kawie pewnego jesiennego dnia w zakopiańskiej Halamie. [Edward Pałasz, *Na własną nutę*]

Dowcipny Kazio Marianowicz występował często w roli instruktora życia w rodzinie. I kiedy padło pytanie: „Skąd się biorą dzieci”, z kamienną twarzą odpowiadał: „Z nadmanganianu potasu”. [Krystyna Gucewicz, *Notes, czyli Fołyn w śmietaniu*]



Śniadanie króla

Król zapytał raz królowę,
a królowa pokojowej:
„Czyby masło się znalazło,
bo król zjeść śniadanie chce?”
„Sądzę
– rzekła pokojowa
– że się już zbudziła krowa,
bo słyszała służba cała,
jak mówiła rano »Mee!»
[...] Pokojowa znika w mig,
przed królową robi dyg:
„Marmolada też się nada,
od ochmistrza o tym wiem...”
A królowa się rozczuła i powiada tak do króla:
„Mam złe wieści,
dają jeść ci zamiast masła jakiś dżem!”.



My Fair Lady

Czekaj-no, Higginśzczaku, czekaj-no!
Jeszcze łaski będziesz skamiać, a ja: o!...
Będiesz w nędzy, ja forsiasta;
Czy ci dam coś? Nic i basta!
Czekaj-no, Higginśzczaku,
czekaj-no! [Eliza do prof. Higginsa]

Wypada utrzymywać własne dzieci,
Ten zwyczaj mi za skórę dawno wzięty.
Wypada utrzymywać własne dzieci – lecz
Starczy jeden szczęścia tutaj,
Starczy mały szczęścia tutaj,
By utrzymywały dzieci nas!
Jeden szczęścia tutaj... Mały szczęścia tutaj...
Jeden mały szczęścia tutaj
I one nas! [ojciec Elizy]

Świństewko

[wiersz dla Antoniego Stonimskiego]

Czasem mnie nęci jakieś świństewko,
nieważne jakieś, maleńkie.
Może bym nawet skurwił się ździebko,
lecz coś mnie chwytą za rękę.
To coś jest myślą, co choć ukryta
w podświadomości – zabroni
iść na łatwiznę, bo On przeczyta,
bo ją potępi Antoni.
Tak mimowoli strzeżesz przed błędem
duszykę mają paskudną
i łatwo Ciebie się nie pozbędę,
już nie pozbędę się... Trudno.

Ptak

(fragment)

Wzleciał jak gdyby światło rakiet,
Jak pociśk wzbił się ponad mur,
Jeszcze pozostał spoza chmur
Przeświecającym niktym znakiem.
Mag długi wzrokiem żegnał ptaka.
Miał w oczach łzy, a w głowie szum,
Wreszcie obejrzał się na tłum,
A tłum, wpatrzony w niebo, płakał.

ZAiKS.TEATR

Szanowni Państwo,

zapraszamy do lektury 42. numeru biuletynu „ZAiKS. Teatr”, w którym opisujemy premiery naszych twórców, sezonowe wydarzenia oraz rozmawiamy z osobowością teatralną.

Zapraszamy również do lektury miesięcznika „ZAiKS. Teatr. Nowości”, w którym piszemy o nowych sztukach w zasobach naszej biblioteki.

www.zaiksteatr.pl

zaiksteatr.pl



zaiks.online

iNTRÖ
YOUNG COMPOSERS' WORKSHOP

 zaiks
akademia

 zaiks
edu

tekstmisja

((·)) zaiks.lab

 muzyka
napędza
biznes.

 SCONTRI
COMPOSERS' WORKSHOP

 zaiks
music
camp

zaiks.org.pl

zaiks
sprzyjamy wyobraźni