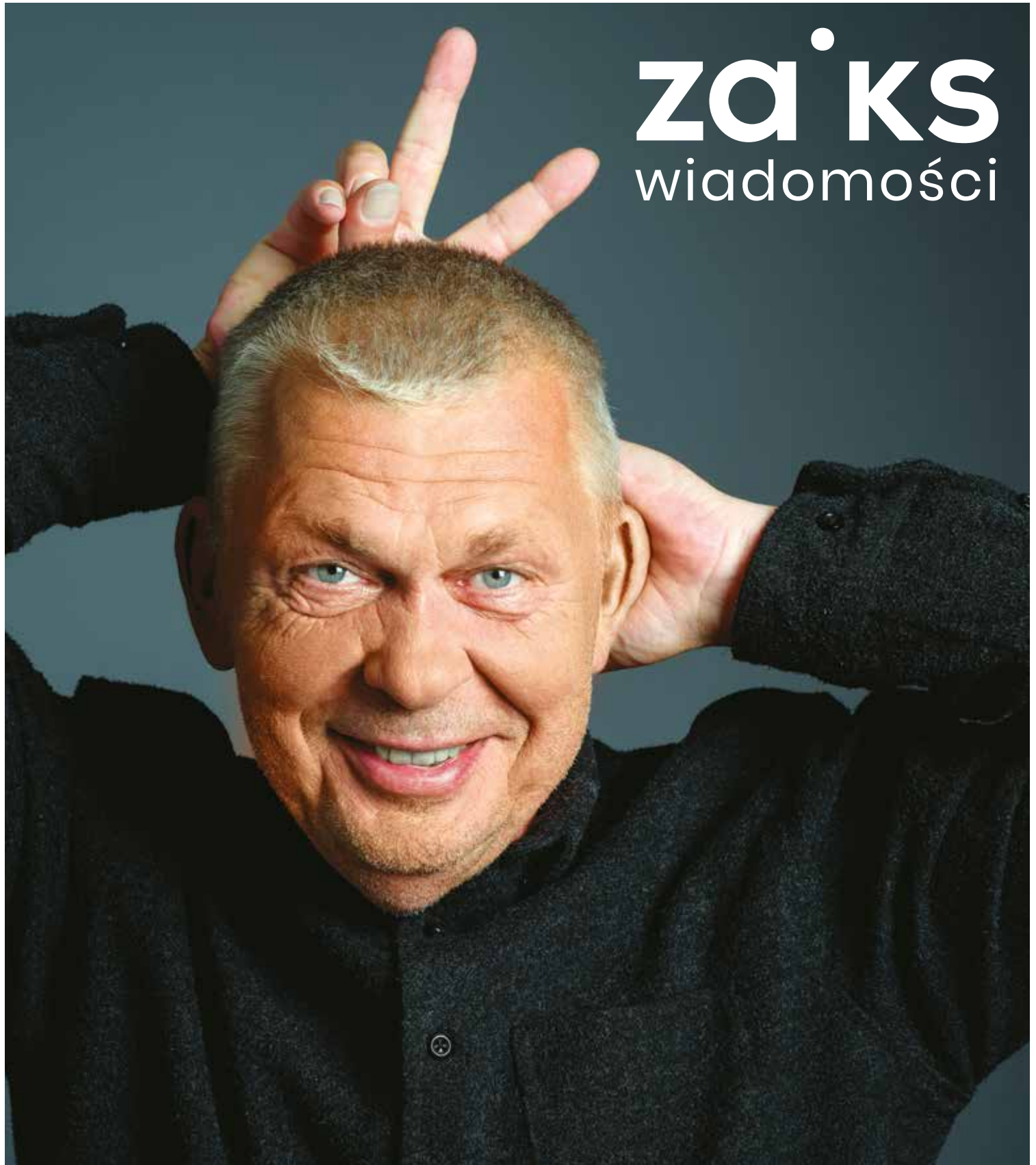


zaiKS

wiadomości



ADAM NOWAK

Jeśli istnieje wyzwanie,
trzeba sobie radzić

STRONA 20



Wyborcze
Zebranie Delegatów

STRONA 6



Między twórcą a widzem.
Międzynarodowa konferencja tłumaczy

STRONA 60



„Baśń o Bajarzu”.
Twórczość dla najmłodszych

STRONA 46

ZMIANA, ROZWÓJ, EFEKT

Za nami podsumowanie kadencji 2022-2026 – okresu ważnych, od dawna wyczekiwanych przez twórców reform i powrotu do dynamicznego rozwoju ekonomicznego Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Podczas Zebrania Delegatów, które odbyło się 22 czerwca tego roku, zatwierdzono coroczne sprawozdania, a także dokonano wyboru władz statutowych ZAiKS-u na lata 2026-2030. Skład osobowy najważniejszych organów Stowarzyszenia w dużym stopniu pokrywa się z obsadą poprzedniej kadencji. Zapoczątkowane w lipcu 2022 roku zmiany zaczęły przynosić wymierne efekty – między innymi rekordowe wyniki finansowe przy obniżce kosztów działalności. Jak wynika z demokratycznych decyzji Delegatów i Delegatów, niekwestionowany postęp naszego stowarzyszenia został zauważony i doceniony.

Osobiście, przyznany mi po raz drugi kredyt zaufania przy wyborze na Przewodniczącego Zarządu, traktuję z jednej strony jako bardzo wysoką ocenę mojej pracy w latach 2022-2026, ale przede wszystkim jako zobowiązanie do dalszego, odpowiedzialnego zaangażowania na rzecz rozwoju ZAiKS-u. Dziękuję za to olbrzymie zaufanie wyrażone w głosowaniu wyborczym i obiecuję podejmować nieustający wysiłek na rzecz przyszłych wzrostów wartości rozliczeń wynagrodzeń autorskich oraz umacniania pozycji twórców w otaczającym nas ekosystemie świata kultury!

Wakacje to już tradycyjnie czas wielu wydarzeń kulturalnych – koncertów, festiwali oraz kursów. W tym roku, pod koniec czerwca, już po raz trzeci odbyły się – wprowadzające młodzież muzyczną w świat kompozycji – warsztaty „INTRO”, które organizujemy we współpracy z Filharmonią Gorzowską. Co roku otrzymujemy kilkadziesiąt zgłoszeń, a do udziału w zajęciach ostatecznie zakwalifikowanych zostaje 18 uczestników. Pod koniec sierpnia z kolei zakończył się nabór prac do czwartej edycji Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Mieczysława Karłowicza. Napłynęło ponad 200 partytur symfonicznych z całego świata – od Azji po Amerykę! Nie mogę się już doczekać wyników selekcji I etapu i finałowego koncertu prawykonania, który zaplanowany jest jak zawsze w Filharmonii w Szczecinie na koniec listopada bieżącego roku.

Wrzesień zaś otworzyliśmy drugą edycją warsztatów kompozytorskich „Scontri”, organizowanych w naszym Domu Pracy Twórczej w Sopocie. W tym rozdaniu jako głównych mentorów gościliśmy Marcela Chyżyńskiego i Martę Śniady. Praktycznie w tym samym czasie, w naszym DPT w Zakopanem, odbyła się jedenasta (!) edycja warsztatów „TekstMisja” – kursu o ugruntowanej formule. Jak widać,

nasze ośrodki w różnych częściach kraju mogą równolegle przyjąć uczestników takich spotkań twórczych i z powodzeniem sprzyjać rozwojowi ich warsztatu artystycznego.

Paleta aktywności organizowanych przez ZAiKS jest bardzo szeroka i nie sposób wymienić wszystkich, ale koniecznie trzeba wspomnieć o dwóch bardzo ważnych wydarzeniach konkursowych. Niedługo bowiem nastąpi zamknięcie naboru na VI edycję Konkursu Choreograficznego na utwór do muzyki kompozytora polskiego. Zakończy się także przyjmowanie zgłoszeń do Konkursu na Sztukę Teatralną, którego jesteśmy partnerem. To wyjątkowe przedsięwzięcie organizowane jest przez Teatr Narodowy w Warszawie. Werdykt ustali jury, któremu przewodniczyć będzie Jan Klata, natomiast zwycięskie dzieło będzie miało szansę wejść na afisz podczas jednego z kolejnych sezonów artystycznych Teatru. Czekamy na rozstrzygnięcie!

Nasze działania edukacyjne i promocyjne nie sprowadzają się jedynie do konkursów, kursów i warsztatów twórczych. To oczywiście m.in. profesjonalna kampania dla kontrahentów Muzyka Napędza Biznes czy też regularne szkolenia różnych grup branżowych z zakresu prawa autorskiego. Już jakiś czas temu pomyślałem, że świetnie byłoby stworzyć publikację dla najmłodszych – taką, która będzie uświadamiać, na czym polega praca autora i jak ważną rolę w naszym życiu mogą odegrać twórcy. Jest mi niezmiernie miło, że dzięki pracy koordynatorki projektu – Doroty Serwy – udało się doprowadzić do powstania pięknego komiksu *Baśń o Bajarzu*, którego autorami są Grzegorz Janusz i Ernesto Gonzales. Baśń opowiada między innymi o tym, że dzięki ludzkiej wyobraźni powstają różne historie, obrazy czy muzyka, a bez nich świat byłby niekompletny... Gorąco polecam relację z premiery tej książki i wywiad z autorami, jak i również wszystkie artykuły bieżącego, pięćdziesiątego (!) wydania „Wiadomości” ZAiKS-u od czasu zmiany formuły pisma kilkanaście lat temu. Jest w czym wybierać – choćby arcyciekawy wywiad z Adamem Nowakiem, z którego możemy dowiedzieć się, jakim czeladnikiem był bohater okładki. Jest też bardzo ważna rozmowa z Martą Guśniowską o tym, jak w teatrze i literaturze dotrzeć do wrażliwości młodych odbiorców, oraz relacja z konferencji tłumaczy, z której możemy przekonać się, dlaczego najlepiej wykonana praca translatorska w filmie to taka, która sprawia, że widz zapomina o istnieniu przekładu...

Życzę dobrej lektury i pięknej, inspirującej jesieni, obfitującej w poruszające i skłaniające do refleksji wydarzenia artystyczne!

Miłosz Bembinow

Pierwsza nagroda: 100 000 zł oraz realizacja w Teatrze Narodowym

Termin nadsyłania
utworów:
30 września 2026

Rozstrzygnięcie Konkursu:
19 listopada 2026, w dniu 261. rocznicy
powstania Teatru Narodowego

Zasady udziału w KONKURSIE NA SZTUKĘ TEATRALNĄ zostały określone
w REGULAMINIE publikowanym na stronach internetowych Organizatorów.

zaiks
sprzyjamy wyobraźni

zaiks.org.pl

**TEATR
NARODOWY**

narodowy.pl

Teatr Narodowy
jest narodową
instytucją artystyczną
finansowaną przez:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

STRZELILIŚMY SOBIE PIĘĆDZIESIĄTKĘ, CZYLI ZŁOTE GODY

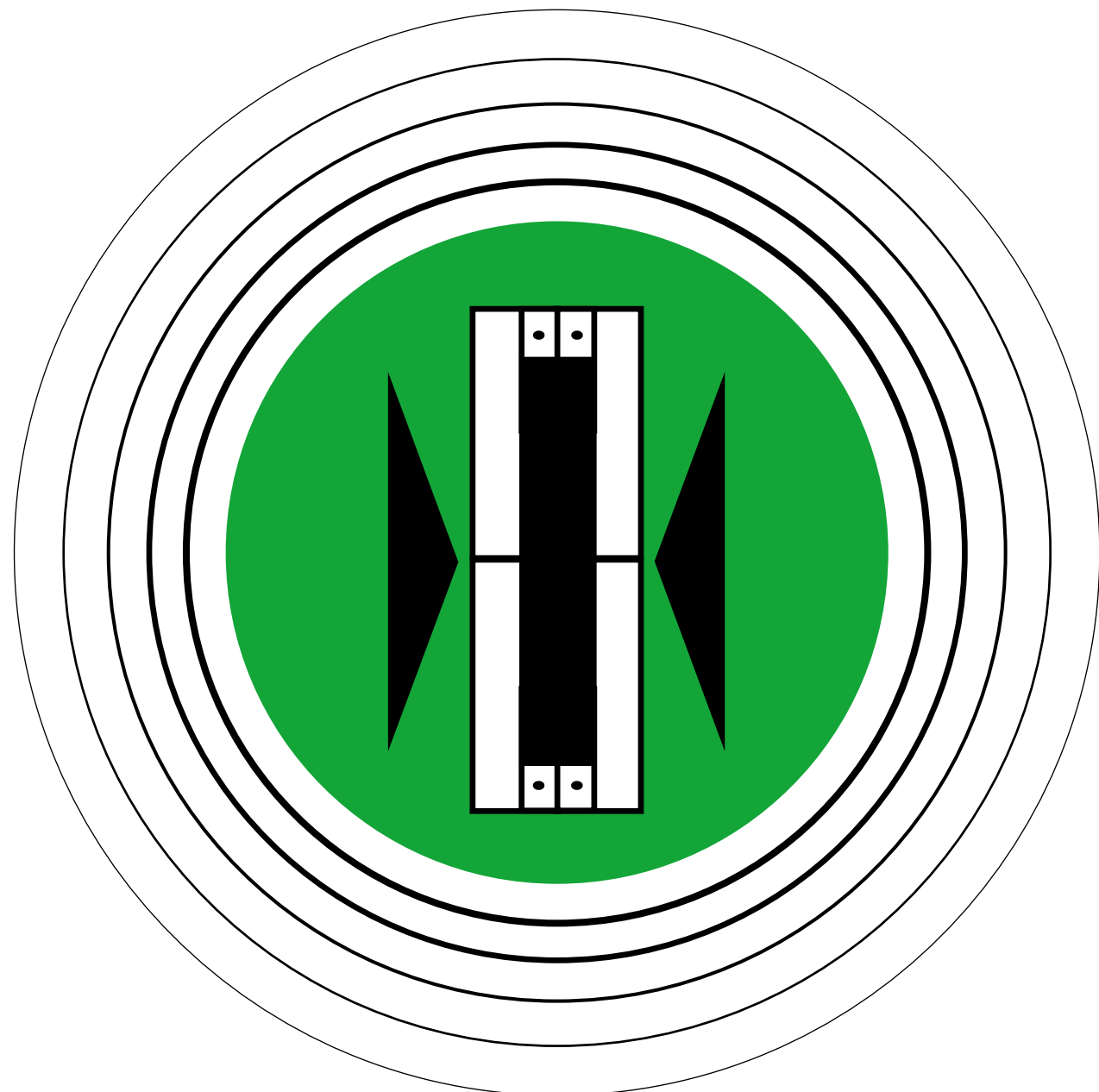
50 numerów pisma to dużo albo mało. Zależy od perspektywy. W porównaniu z „Wiener Zeitung”: 320 lat w druku, 10 cesarzy, w tym kilku długowiecznych, i dwie republiki po drodze. Mało. W porównaniu z tysiącami pism, które ukazały się tylko raz. Bo zamknęła cenzura, osłabił zapal albo skończyły się pieniądze. Dużo.

W tym czasie Kwartalnik wydorósł, ale się nie zestarzał. Podczas biegu przez 50 płotków wypracował własny pomysł na opowiadanie o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi. Nie jest to temat przesadnie malowniczy. Zdecydowanie mniej niż lekkoatletyka. Nauczył się opisywać też zmiany w Stowarzyszeniu. Tu już coś namalować można trochę lepiej. W kategoriach sportowych maraton albo chód sportowy, w zależności od tego, jakie ktoś lubi tempo. Ale przede wszystkim od dawna dokumentuje zmiany w polskiej kulturze, zapisuje ciekawe biografie, zadaje pytania ludziom, którzy mają coś do powiedzenia o sobie, o świecie, o twórczości czy też twardszych materiałach życia. Tu już wszyscy pchają się z pędzlami. Łyżwiarstwo figurowe, taniec z szablami i pływanie synchroniczne w jednym, po prostu. Taka mieszanka: twarde stąpanie po ziemi, żeby stworzyć przestrzeń dla unoszenia się przez chwilę ponad jej powierzchnią, to w zasadzie kwintesencja tego, co próbuje robić ZAiKS. Przykra sprawa dla malkontentów, ale od wielu osób słyszałem, że po prostu lubią to pismo.

50 płotków temu polityka informacyjna Stowarzyszenia w zasadzie nie istniała. Nie komunikowano niczego, no bo po co rozmawiać z ludźmi. Jeszcze o coś zapytają albo coś zrozumieją. Albo co gorzej – coś im się zachce. Dziś Kwartalnik jest najdostojniejszym chyba z narzędzi prowadzenia takiej polityki. Media społecznościowe, strony internetowe, obecność w tradycyjnych i cyfrowych publikatorach, kampania Muzyka Napędza Biznes, spotkania na żywo z użytkownikami, newslettery dla twórców i pracowników, warsztaty dla różnych grup twórców, udział w dużych konferencjach naukowych i gospodarczych. Krótka i niewyczerpująca lista przykładów. Różnym językiem. Bo do różnych ludzi. O tym samym. O tym, co i po co robimy.

Nienawidzimy dziś hałasu. Bo jest go wokół zbyt dużo. Jazgocze większość populacji. Dzwonią, piszą, nadają, udostępniają i promują, w skrócie – dręczą dźwiękiem i obrazem. Bez końca zainteresowani mówieniem, za często tylko o sobie. Ale dzisiaj ktoś, kto w ogóle nie mówi, znika i wraz z nim jego sprawa. Trzeba więc mówić o swoich sukcesach, potrzebach i porażkach; polemizować, bronić swoich racji, stawiać tamę bełkotowi, ośmieszać przyglupów, dokuczać zakochanym w sobie bez wzajemności. Ważne, w jakim stylu. A nasz Kwartalnik styl ma nienajgorszy. Dbajmy więc o niego, bo pięćdziesiątka – jak wiadomo – jest gorsza od setki. I tu chyba skończę, bo zaraz ktoś tępawo zarzuci mi promocję alkoholizmu.

Karol Kościński



KONKURS
CHOREO
GRAFI
CZNY

VI EDYCJA

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

za'ks
sprzyjamy wyobraźni

LIST OD NACZELNEGO

Spokój, czułość, wściekłość i lęk

Każdy rodzaj twórczości wywołuje lęk. Chyba nie ma artysty, który nie obawiałby się, że jego dzieła nie będą zgodne z założonym planem i nie oddadzą emocji towarzyszących tworzeniu, o konfrontacji z odbiorcą nie wspominając. Ten strach bywa czasem tak paraliżujący, że nierzadko niweczy wszelkie starania. Pojawiają się pytania: czy potrafię kogoś zainteresować swoją twórczością? Czy wzbudzi ona takie przemyślenia i emocje, na jakich mi zależy? Czy ma to jakąkolwiek wartość artystyczną?

Abym rozwiązać te wątpliwości, często trzeba postawić na szali autorytet i wrażliwość twórczą. To wzbudza różne uczucia – „spokój, czułość, wściekłość i lęk”. Mówi o tym w wywiadzie z Aleksandrą Chmielewską Michał Pepol – twórca, który nieustannie poszukuje nowych wyzwań.

W końcu nie wszystkim musi podobać się to, co robimy. W tym kontekście słuszne wydaje się stwierdzenie naszego okładkowego bohatera Adama Nowaka, że sztuka jest ryzykiem.

Poczucie ryzyka towarzyszyło nam przez ostatnie lata podczas tworzenia naszego kwartalnika. Szczególnie wtedy, gdy zmienialiśmy dość radykalnie jego charakter. Czuliśmy swoistego rodzaju lęk związany z tym, czy uda nam się przekonać do naszych wizji stałych czytelników i członków Stowarzyszenia. Mam poczucie, że wyszliśmy z tego obronną ręką, głównie dzięki wspólnemu zespołowi redakcyjnemu.

Bardzo dziękuję wszystkim moim koleżankom i kolegom za ich wkład w tworzenie pisma, z którego możemy być dumni. Oddając do waszych rąk ten 50. numer kwartalnika, czuję, że udało nam się stworzyć coś, co ma charakter ponadczasowy. Jesteśmy jednym z najlepszych magazynów zajmujących się kulturą i sztuką w tym kraju, jednocześnie będąc wizytówką naszego stowarzyszenia.

Mam wielką nadzieję, że ten twórczy entuzjazm będzie towarzyszyć nam przy okazji pracy nad każdym kolejnym numerem kwartalnika „Wiadomości” ZAiKS-u.

Czego sobie i Państwu życzę.

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

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY
Jane Stoykov
Mika Frankowska

ZDJĘCIE NA OKŁADCE
Jacek Dyląg

DRUK
Rubikon Poligrafia

NAKŁAD
4700 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.

Galeria
Więcej na stronie 82



ZARZĄD STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAiKS

Miłosz Bembinow – Prezes

Michał Komar – Wiceprezes

Ferid Lakhdar – Wiceprezes

Olga Krysiak – Sekretarz

Wojciech Byrski – Skarbnik

Damian Stonina (Rebel Publishing) –

Koordinator ds. Wydawców Muzycznych

Elżbieta Banecka

Ryszard Bańkowicz

Zbigniew Benedyktowicz

Michał Brutkowski

Wojciech Gilewski

Anna Maria Huszcza

Szymon Jachimek

Witold Krassowski

Jacek Królik

Emil Wesołowski

Marta Zgrzywa

RADA STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAiKS

Jacek Cygan – Przewodniczący

Janusz Fogler – Zastępca Przewodniczącego

Ilona Łepkowska – Sekretarz

Czesław Bielecki

Mieczysław Jurecki

Dorota Kołodyńska

Paweł Łukaszewski

Paweł Próchniak

Zofia Rudnicka

Eustachy Ryłski

Maciej Stadnik, Ewa Teresa Szyler

Universal Music Publishing Sp. z o.o

Karolina Władyka

DYREKTOR GENERALNY

Karol Kościński

DYREKTOR DS. ROZWOJU

Paweł Michalik

DYREKTOR DS. LICENCJONOWANIA

Sławomir Kurek

DYREKTOR FINANSOWY

Iwona Sierzputowska

WSTĘP

1 Zmiana, rozwój, efekt

Miłosz Bembinow, Prezes

3 Strzeliliśmy sobie pięćdziesiątkę, czyli złote годы

Karol Kościński, Dyrektor Generalny

4 Spokój, czułość, wściekłość i lęk

Rafał Bryndal, Redaktor Naczelny

WYDARZENIA

6 Zebranie Delegatów

14 Intro

16 Letnie festiwale

18 SyncCamps – więcej niż wymiana wizytówek

TEMAT Z OKŁADKI

20 Tak zwany artysta

Wywiad z Adamem Nowakiem

TWÓRCY

26 Jak urapować teatr

32 Nieoficjalny przewodnik po muzyce tradycyjnej

36 Sportowy rynek muzyki

38 Dla młodych muzyka to za mało

40 Muzyka nie może leżeć w sejfie

rozmowa z Michałem Pepolem

42 X,Y,Z... – pokolenie w muzyce

45 Czytanie życia

Felieton Justyny Sobolewskiej

46 Wyobrażenia to dar

Spotkanie i rozmowa z Grzegorzem Januszem i Ernesto Gonzalesem

50 Teatr wielu języków

54 Wierzę w Happy End

Rozmowa z Martą Guśniowską

58 Rozmowa kulturalna z Natalią Muiaangą

PRAWO / FINANSE / ZAiKS

60 Między twórcą a widzem

66 Muzyka jest tu gospodarzem

68 Zarejestrować, czyli dać utworowi miejsce w obiegu

70 Co nowego w ZAiKS-ie

JUBILEUSZE

72 Michał Komar. 80. urodziny

74 Jacek Bocheński. 100. urodziny

76 Jerzy Wiatr. 95. urodziny

77 Jan Wincenty Hawel. 90. urodziny

78 Tadeusz Nyczek. 80. urodziny

79 Dymitr Grozdev. 80. urodziny

80 Zofia Paradowicz. 90. urodziny

81 Stanisław Syrewicz. 80. urodziny

GALERIA

82 Maja Wolna

WSPOMNIENIA

94 Twórcy, którzy odeszli

DOBRA STRONA LITERATURY

96 Stanisław Lem

ZEBRANIE DELEGATÓW



Zebranie Delegatów Stowarzyszenia Autorów ZAiKS wybrało w czerwcu 2026 roku władze na kolejną czteroletnią kadencję. Przewodniczącym Zarządu największej w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi ponownie został Miłosz Bembinow. Delegaci udzielili dotychczasowemu kierownictwu zdecydowanego mandatu do kontynuowania reform rozpoczętych w mijającej kadencji: Miłosz Bembinow otrzymał 234 głosy na 239 oddanych.

ZARZĄD STOWARZYSZENIA 2026-2030

Miłosz Bembinow

Przewodniczący Zarządu

Michał Komar

Zastępca Przewodniczącego

Ferid Lakhdar

Zastępca Przewodniczącego

Wojciech Byrski

Skarbnik

Olga Krysiak

Sekretarz

Damian Słonina

(Rebel Publishing)

Koordynator ds.

Wydawców Muzycznych

Elżbieta Banecka

Ryszard Bańkiewicz

Zbigniew Benedyktowicz

Michał Brutkowski

Wojciech Gilewski

Anna Maria Huszcza

Szymon Jachimek

Witold Krassowski

Jacek Królik

Emil Wesołowski

Marta Zgrzywa (Schubert Music Publishing)



KOMISJA REWIZYJNA 2026–2030
Ignacy Zalewski – Przewodniczący
Katarzyna Stanny – Zastępczyni Przewodniczącego
Marcin Nowakowski – Sekretarz
Magdalena Cuprzyńska (ABKCO Music International Ltd.) – Zastępczyni Sekretarza

Franciszek Haber – członek
Patrycja Kosiarkiewicz – członkini
Agnieszka Lubomira Piotrowska – członkini

RADA STOWARZYSZENIA 2026–2030
Jacek Cygan – Przewodniczący
Janusz Fogler – Zastępca Przewodniczącego
Ilona Łepkowska – Sekretarz

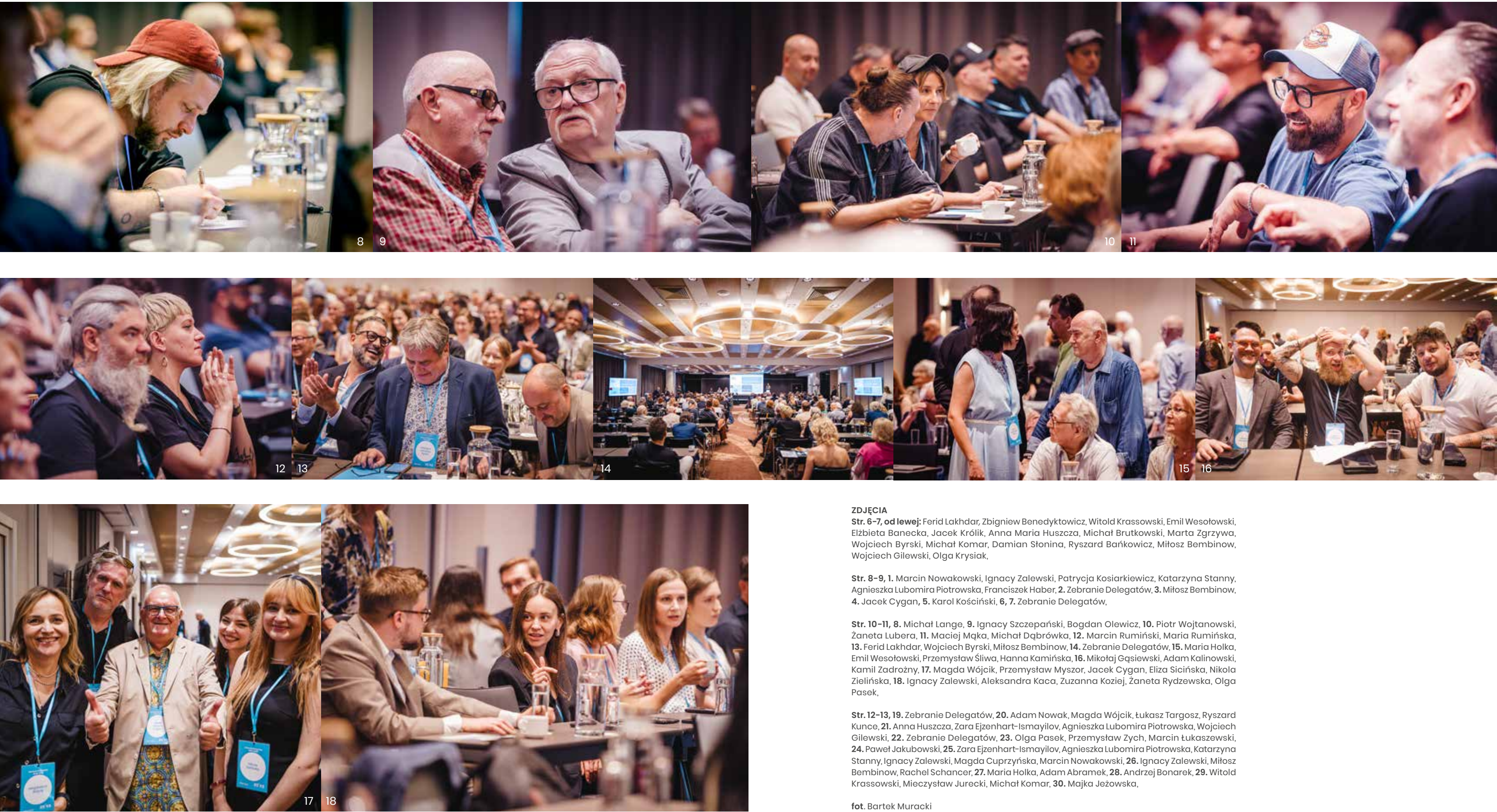
Czesław Bielecki
Mieczysław Jurecki
Dorota Kołodyńska
Paweł Łukaszewski
Paweł Próchniak
Zofia Rudnicka
Eustachy Ryłski

Rafał Skąpski
Maciej Stadnik (Universal Music Publishing Sp. z o.o.)
Ewa Szyler
Karolina Władyka

SĄD KOLEŻEŃSKI 2026–2030
Wojciech Jędrkiewicz – Przewodniczący
Tomasz Opałka – Zastępca Przewodniczącego
Ewa Małcużyńska-Wojna – Sekretarz

Biljana Bakić-Pawlak (Jazzboy Publishing Sp. z o.o.)
Mariusz Gajewski
Barbara Grzegorzewska
Justyna Konowska-Kuźniar
Krzysztof Kwiatkowski
Marcin Nierubiec
Jan Rychner
Alicja Szatagan
Przemysław Śliwa
Jacek Woiślak
Wojciech Wróblewski





ZDJĘCIA

Str. 6-7, od lewej: Ferid Lakhdar, Zbigniew Benedyktowicz, Witold Krassowski, Emil Wesołowski, Elżbieta Banecka, Jacek Królik, Anna Maria Huszcza, Michał Brutkowski, Marta Zgrzywa, Wojciech Byrski, Michał Komar, Damian Słonina, Ryszard Bańkiewicz, Miłosz Bembinow, Wojciech Gilewski, Olga Krysiak,

Str. 8-9, 1. Marcin Nowakowski, Ignacy Zalewski, Patrycja Kosiarkiewicz, Katarzyna Stanny, Agnieszka Lubomira Piotrowska, Franciszek Haber, **2.** Zebranie Delegatów, **3.** Miłosz Bembinow, **4.** Jacek Cygan, **5.** Karol Kościński, **6, 7.** Zebranie Delegatów,

Str. 10-11, 8. Michał Lange, **9.** Ignacy Szczepański, Bogdan Olewicz, **10.** Piotr Wojtanowski, Żaneta Lubera, **11.** Maciej Mąka, Michał Dąbrówka, **12.** Marcin Rumiński, Maria Rumińska, **13.** Ferid Lakhdar, Wojciech Byrski, Miłosz Bembinow, **14.** Zebranie Delegatów, **15.** Maria Holka, Emil Wesołowski, Przemysław Śliwa, Hanna Kamińska, **16.** Mikołaj Gąsiewski, Adam Kalinowski, Kamil Zadrozny, **17.** Magda Wójcik, Przemysław Myszor, Jacek Cygan, Eliza Sicińska, Nikola Zielińska, **18.** Ignacy Zalewski, Aleksandra Kaca, Zuzanna Koziej, Żaneta Rydzewska, Olga Pasek,

Str. 12-13, 19. Zebranie Delegatów, **20.** Adam Nowak, Magda Wójcik, Łukasz Targosz, Ryszard Kunce, **21.** Anna Huszcza, Zara Ejzenhart-Ismayilov, Agnieszka Lubomira Piotrowska, Wojciech Gilewski, **22.** Zebranie Delegatów, **23.** Olga Pasek, Przemysław Zych, Marcin Łukaszewski, **24.** Paweł Jakubowski, **25.** Zara Ejzenhart-Ismayilov, Agnieszka Lubomira Piotrowska, Katarzyna Stanny, Ignacy Zalewski, Magda Cuprzyńska, Marcin Nowakowski, **26.** Ignacy Zalewski, Miłosz Bembinow, Rachel Schancer, **27.** Maria Holka, Adam Abramek, **28.** Andrzej Bonarek, **29.** Witold Krassowski, Mieczysław Jurecki, Michał Komar, **30.** Majka Jeżowska,

fot. Bartek Muracki



19 20



21 22



23 24



25 26



27 28



29 30



TEKST Anna Maria Huszcza

Za nami trzecia edycja warsztatów INTRO, czyli wydarzenia skierowanego do najmłodszego pokolenia kompozytorów muzyki poważnej. Nastoletni uczniowie szkół muzycznych zwykle samodzielnie rozwijają swoją pasję, często marząc, by w końcu zagrać utwory zapisane dotąd w komputerze lub w zeszycie nutowym. Muzyka przecież żyje w czasie, dlatego proces jej tworzenia nie powinien zatrzymywać się w połowie. Tylko w ten sposób kompozytor ma szansę doświadczyć tego, co stworzył, skonfrontować swoje pomysły i sposób ich zapisu z wykonawcą oraz słuchaczem. Stąd idea INTRO, które jest wstępem do profesjonalnego funkcjonowania w zawodzie kompozytora.

Od 2024 roku warsztaty realizujemy z Filharmonią Gorzowską. Wspólnie mamy szansę zamknąć proces komponowania miniatur instrumentalnych, wspierając młodych twórców na każdym jego etapie – od idei przez jej rozwój, zapis, aż po prawykonanie wraz z komentarzem ze strony muzyka. Na zajęciach z kompozycji wielokrotnie rozmawia się o abstrakcji, zastanawiamy się nieraz, czy na pewno coś będzie czytelne dla wykonawcy i czy brzmienie będzie zgodne z założeniem kompozytora. Na INTRO informacja zwrotna pojawia się bardzo szybko i jest podana w empatyczny sposób. Muzycy orkiestry Filharmonii Gorzowskiej tłumaczą młodym kompozytorom, dlaczego coś zabrzmi źle na ich instrumencie, proponują inne sposoby zapisu i co najważniejsze – wprowadzone zmiany można usłyszeć od razu. Ponadto muzycy opowiadają o instrumentach, prezentują ich barwę w różnych rejestrach, uświadamiają, co jest wygodne, a co nie. Praktyczne zajęcia z instrumentacją to jedno z ważniejszych lekcji w nauce kompozycji.

Z perspektywy trzech lat widzę, jak ta idea procentuje, i to zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym. W trakcie warsztatów, ale też po ich zakończeniu, wielu uczestników podkreślało wyjątkową atmosferę, jaką udaje nam się stworzyć. W końcu wspólna pasja łączy. Widzimy, że działa to bardzo inspirująco na uczestników, ale także na nas – mentorów. Zajęcia z kompozycji od początku prowadzimy w tym samym składzie: Zuzanna Falkowska, Żaneta Rydzewska, Marcin Jachim i ja. Każde z nas pisze inaczej i ma inne doświadczenia muzyczne, co uważam za ogromny plus. Ta różnorodność pokazuje, że nie ma jednej właściwej drogi – jest ich tyle, ilu kompozytorów. Można mieć też kilka własnych dróg, jeśli ktoś ma taką potrzebę twórczą. W mojej opinii odkrywanie nie zawsze musi prowadzić do awangardy. Zależy mi głównie na rozbudzaniu ciekawości, inspirowaniu do wychodzenia poza sprawdzony schemat, na przekazaniu młodym twórcom, że popełnianie błędów to też cenna lekcja.

Sprzyjająca, swobodna atmosfera warsztatów sprawia, że niektórzy chętnie eksperymentują i piszą coś, czego do tej pory się bali. Widać to też w utworach powstających na przestrzeni tych kilku dni. W zdecydowanej większości są one coraz bardziej odważne i oryginalne. INTRO to idealna okazja do przetestowania swoich pomysłów.

Corocznie do udziału zgłaszają się muzycy z różnych części Polski, a suma zgłoszeń jest bliska 40. Wybieramy 18 osób, które w pierwszym tygodniu wakacji przyjeżdżają do Gorzowa Wielkopolskiego – niektórzy nawet trzeci raz. Cieszy nas, że wracają i że z każdym rokiem są bogatsi o nowe doświadczenia, którymi chętnie się dzielą. To działa bardzo motywująco na nowych uczestników, bo udowadnia, że już teraz, w młodym wieku, można aktywnie działać i odnosić sukcesy. Poprosiłam uczestników, których znam od 2024 roku, o kilka zdań. To muzycy wyróżniani w konkursach kompozytorskich i wykonawczych, a troje z nich w tym roku rozpoczęło studia kompozytorskie.

FOT. TOMASZ KOWALUK



W warsztatach INTRO wzięłem udział już trzeci raz. Dzięki tej inicjatywie – pod okiem profesjonalnych kompozytorów – nauczyłem się, jak poprawnie zapisywać swoje pomysły, rozwijać je w pełnowartościowe utwory oraz jak przechodzić przez cały proces komponowania. Cenne dla mnie było zdobywanie umiejętności pisania dla konkretnych artystów wykonawców, prowadzenie z nimi rozmów i wypracowywanie kompromisów. Warsztaty pozwoliły mi błyskawicznie weryfikować moje twórcze pomysły, oceniać, czy są trafne, czy może niekoniecznie sprawdzą się wykonawczo. Dzięki warsztatom odważyłem się też wysłać moje utwory na konkursy, poznałem nowe ścieżki promocji swojej twórczości. Na INTRO spotkałem wielu młodych kompozytorów i nawiązałem z nimi wspaniałe znajomości. Możemy wspólnie rozmawiać o tworzeniu i dzielić się swoimi pomysłami.

Mikołaj Markowski (17 lat)

Na INTRO miałam przede wszystkim okazję do konfrontacji moich pomysłów z możliwościami wykonawczymi muzyków. Sporo nauczyłam się o różnych instrumentach i edycji nut. Ponadto poznałam innych kompozytorów w moim wieku, wymieniałam się z nimi pomysłami i doświadczeniami. Warsztaty znacząco poprawiły jakość moich partytur, pozwoliły mi zanurzyć się w środowisku kompozytorskim. Zdobyte doświadczenia prawdopodobnie pomogły mi również podczas rekrutacji na studia z kompozycji na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.

Zofia Mroziuk (18 lat)

Warsztaty INTRO są idealnym rozwiązaniem dla początkujących młodych kompozytorów. To konfrontacja swoich utworów z rzeczywistością i profesjonalnymi muzykami, możliwość poznania innych młodych kompozytorów, stylów i języków muzycznych. Ponadto grono prowadzących w profesjonalny i zrozumiały sposób przekazuje wiedzę z zakresu technik kompozytorskich i historii muzyki, która w mojej ocenie jest bardzo przydatna. Przyznam, że warsztaty pozwoliły mi poszerzać horyzonty i sięgać po nową wiedzę, co z pewnością zaowocuje na studiach z kompozycji na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, które wkrótce rozpoczną. INTRO to rozwój i stabilizacja, ugruntowanie swoich pomysłów i ich weryfikacja wraz z cudowną atmosferą panującą na zajęciach. Właśnie te walory przekonują mnie do tego, aby w przyszłorocznej edycji również wrócić na te warsztaty.

Filip Kłosowski (18 lat)

Od trzech lat uczestniczę w warsztatach organizowanych przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS i za każdym razem wracam z nich z nową wiedzą i motywacją do dalszej pracy. Konsultacje bardzo mi pomogły, ponieważ tuż przed rekrutacją na studia, w październiku 2025 roku, mogłem zapoznać się z uwagami dotyczącymi moich utworów oraz spojrzeć na nie z zupełnie innej perspektywy. To było dla mnie niezwykle ważne, zwłaszcza że przez cały poprzedni rok był to praktycznie mój jedyny kontakt z innymi kompozytorami. Spotkania z tak różnorodnymi wykładowcami pomogły mi rozwinąć warsztat kompozytorski i znacząco przyczyniły się do mojego sukcesu w rekrutacji na wymarzone studia. Rekrutacja zakończyła się pomyślnie i dziś jestem studentem pierwszego roku Royal Northern College of Music (RNCM) w Manchesterze. Dodatkowo poznałem wielu interesujących uczestników z całej Polski.

Radosław Broda (18 lat)

BITY, RYTMY, TANTIEMY

Lato to czas festiwali, również tych hiphopowych, z roku na rok rosnących w siłę. A gdzie siła, tam ZAiKS, dla którego muzyka i edukacja w zakresie praw autorskich zawsze są kluczowe

TEKST Katarzyna Tez

Po raz kolejny gościliśmy na Polish Hip-Hop Festival w Płocku oraz Mazury Hip Hop Festiwal w Giżycku – najbardziej znaczących wydarzeniach w Polsce. Czołowi artyści polskiej sceny hiphopowej, nowa fala i różnorodność stylów – wszystko w świetnie zaprojektowanych programach koncertowych. I my – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS – w muzycznej przestrzeni, w której jeszcze kilka lat temu nie funkcjonowaliśmy. I nasze specjalne strefy – miejsca spotkań z festiwalowiczami, którzy mogli porozmawiać z nami nie tylko o prawie autorskim oraz wyzaniach związanych z pracą na rynku

muzycznym, ale mogli również sprawdzić swoje umiejętności w ZAiKS-owym rapomacie. W Giżycku już widać efekt budowania społeczności wokół naszych działań. To drugi rok z rzędu, kiedy uczestnicy wracają specjalnie do rapomatu, nagrywają kolejne zwrotki, spędzają czas w naszej strefie i zachęcają do tego następne osoby. Rap praktycznie nie przestał tam grać.

Obecność na tego typu wydarzeniach to doskonała okazja do spotkania się zarówno z młodymi twórcami, którzy dopiero zaczynają swoją karierę, jak i z doświadczonymi muzykami,

którzy dotąd nie współpracowali z ZAiKS-em. Pokazujemy, jak ważne są organizacje zbiorowego zarządzania i jaki mają wpływ na prawa autorskie oraz godne wynagrodzenia dla twórców. Skutecznie budujemy nie tylko cenne relacje, ale też kreujemy wizerunek ZAiKS-u w branży hiphopowej. A rap napędza dziś polski rynek muzyczny. Świadczy o tym najlepiej zawartość zestawień OLiS, czyli oficjalnych list sprzedaży bestsellerów muzycznych. W 2025 roku sześć na dziesięć najlepiej sprzedających się albumów (cyfrowo i na nośnikach) stanowiły właśnie projekty polskich raperów.

Aktywność ZAiKS-u na najważniejszych wydarzeniach tego środowiska ma nie tylko znaczenie wizerunkowe, ale również strategiczne. Pozwala lepiej rozumieć potrzeby twórców, docierać do nowych pokoleń artystów i budować świadomość, że ochrona praw autorskich powinna być ważnym elementem rozwoju kariery.

Jesteśmy tam, gdzie rodzą się nowe zjawiska, które kształtują współczesną kulturę. Dlatego udział w festiwalach hiphopowych jest oczywistym wyborem dla ZAiKS-u, który nieustannie otwiera się na kolejne środowiska, a tym samym wzmacnia relacje z branżą.

FOT. PAWEŁ MALUŚKI



EKSTREMALNIE PRZYJEMNY FESTIWAL

W pierwszych dniach czerwca Gdańsk znów wybrzmiał głośno i fascynująco heavy metalem. Na przemysłowych terenach Stoczni Gdańskiej odbył się **Mystic Festival**

TEKST Redakcja

Jeśli zapytaliście dziesięcioro uczestników i uczestniczek Mystica, który koncert podobał im się najbardziej, otrzymalibyście dziesięć różnych odpowiedzi. Dla jednych byłby to występ pochodzącej z Gdańska, międzynarodowej gwiazdy Behemoth. Inni postawiliby na intensywne dźwięki Amerykanów z Down. Jeszcze inni, targani sentymentem, oddaliby głos na brytyjskich weteranów z Saxon. Miłośnicy niebezpiecznego mroku wybraliby szwedzkiego Mar-duka, a ci, którzy szukają muzyki nieszufladkowej, głosowaliby na Amerykanów z Today is the Day czy Blood Incantation. Nawet melomani polskiego jazzu (tego, rzecz jasna, mniej tradycyjnego) nie bez racji twierdziliby, że Ciśnienie i Quantum Trio zagraли świetne koncerty. Spory o podium Mystica można by ciągnąć godzinami. I nic dziwnego, ten ceniony festiwal poświęcony muzyce metalowej i jej okolicom od lat przyciąga wielotysięczną, wielopokoleniową publiczność, o różnych gustach, wrażliwościach. I to publiczność zarówno krajową, jak i zagraniczną, bo Mystic od kilku lat gości naszych bliźszych i dalszych sąsiadów.

SROGIE LANIE I NAUKA WRZASKU

Mystic nie samą muzyką żyje. Teren imprezy przypomina małe miasto, wyposażone w stoiska z jedzeniem czy gadżetami (od koszulek po

płyty), jest nawet plac zabaw dla najmłodszych adeptów ekstremalnych brzmień. A w programie festiwalu poza koncertami można było znaleźć też m.in. VHS Hell, czyli seanse z przerażającymi horrorami, „Game Over, You Died” – miejsce, gdzie można było zanurzyć się w stare gry komputerowe, czy „More Brutal than Metal”, czyli spotkania z artystami i fachowcami od metalu pod nazwą „Mystic Talks”.

Swój udział w Mystice miał po raz kolejny ZAiKS, który był jednym z partnerów festiwalu (z hasłem przewodnim „Stay Metal. Get Paid”). W chętnie odwiedzanej strefie można

było dowiedzieć się m.in. czym jest prawo autorskie, jak funkcjonują mechanizmy licencyjne oraz jakie prawa przysługują artystom. Dużym zainteresowaniem cieszyły się aktywacje i warsztaty. Zarówno początkujący, jak i doświadczeni wokaliści mogli wziąć udział w ekstremalnych warsztatach wokalnych prowadzonych przez Mateusza Sibila z Extreme Vocal. Skierowane do pasjonatów perkusji wyzwanie „podwójnej stopy” przyciągnęło fanów, którzy mogli sprawdzić swoje umiejętności za zestawem perkusyjnym.

ZAiKS partycypował również we wspomnianym programie Mystic Talks, organizując panel „Czy metal jest AI odporny?”, w którym udział wzięli Joanna „Frota” Kurkowska z ZAiKS Lab oraz Maciej Karbowski z Tides From Nebula.

MYSTIC ZMIENIA ADRES

Tegoroczna edycja festiwalu była ostatnią na terenie Stoczni Gdańskiej. Od przyszłego roku wydarzenie przenosi się do gdańskiej dzielnicy Letnica. Przeprowadzka tłumaczona jest koniecznością rozwoju i poszukiwaniem większej przestrzeni mogącej pomieścić rosnącą publiczność. To wszystko prawda, bo bywało w tym roku tłoczno. Ale szkoda przemysłowych terenów stoczniowych, które wpisywały się w klimat imprezy. A jak wypadną przenosiny? Dowiemy się w czerwcu 2027 roku.



FOT. PAWEŁ MALUŚKI

SYNCCAMPY – WIĘCEJ NIŻ WYMIANA WIZYTÓWEK

TEKST Marek Hojda



Rozwój internetu, komunikacji online i AI sprawia, że coraz więcej procesów odbywa się bez bezpośredniego kontaktu między ludźmi. Jednocześnie w branży muzycznej osobiste relacje zawsze miały ogromne znaczenie, choć wielu artystów wciąż zakłada, że do zrobienia kariery powinien wystarczyć talent. Jest on oczywiście warunkiem koniecznym, ale o tym, kto zostanie zaproszony do napisania muzyki do filmu lub zagrania koncertu, decydują również zaufanie i zwyczajna sympatia do konkretnego człowieka. Niestety, nie wszyscy artyści są tego świadomi.

W Music Export Poland od lat zajmuję się eksportem muzyki, organizuję writing camps oraz wyjazdy na międzynarodowe misje branżowe. Rolą MExP od samego początku było przekazywanie artystom wiedzy oraz stwarzanie im możliwości zawodowych i networkingowych, niezbędnych do samodzielnego pozyskiwania kontraktów, nie zaś bezpośrednie załatwianie tego w ich imieniu.

Wiele razy obserwowałem jednak artystów, którzy nie wykorzystali swojej szansy, ponieważ byli przekonani, że sama wymiana wizytówek na konferencji wystarczy, aby otrzymać propozycję współpracy. Niestety, tak to nie działa. Osoby podejmujące decyzje w branży muzycznej, takie jak music supervisors, wydawcy, menedżerowie czy przedstawiciele działów A&R, otrzymują setki wiadomości i propozycji muzycznych. Nie są w stanie przeczytać ich wszystkich ani odsłuchać każdej przesłanej muzyki. Jak zatem skutecznie do nich dotrzeć?

Odpowiedzią na to pytanie może być formuła SyncCampu, którą stworzyliśmy wiele lat temu w Music Export Poland. Umożliwia ona kompozytorom spędzenie kilku dni w Domach Pracy Twórczej ZAiKS-u, gdzie z music supervisors, czyli osobami podejmującymi decyzje o wykorzystaniu muzyki w filmach czy reklamach, pracują nad utworami do konkretnych briefów. W trakcie tej intensywnej współpracy w naturalny sposób poznają się i budują relacje zawodowe.

I podczas gdy na konferencji rozmowa trwa często parę chwil, to na SyncCampie ci ludzie spędzają z kompozytorami kilka dni. Wspólnie słuchają muzyki, analizują briefy, omawiają kolejne wersje utworów i rozmawiają podczas posiłków. Dzięki temu mogą poznać się znacznie lepiej. Przy wyborze współpracownika liczy się bowiem nie tylko to, czy tworzy świetne utwory, ale także czy można mu zaufać i czy po prostu chce się z nim pracować.

Ten sam walor mają songwriting campy, o ile zaprasza się na nie osoby mające realny wpływ na to, czy stworzona piosenka zostanie wydana. Mogą to być artyści poszukujący repertuaru, wydawcy muzyczni albo przedstawiciele wytwórni. Kilka dni wspólnej pracy pozwala im nie tylko poznać konkretne utwory, ale także zobaczyć autorów i producentów w działaniu – ich sposób współpracy, szybkość reagowania na uwagi oraz umiejętność dostosowania się do potrzeb artysty lub projektu.

Sam udział w campie nie gwarantuje dalszej współpracy. Tworzy jednak warunki do zbudowania relacji, którą uczestnik powinien później umiejętnie rozwijać – podtrzymywać kontakt, reagować na briefy, przysyłać odpowiednio dobraną muzykę i przypominać o sobie w sposób profesjonalny, lecz nienachalny. Na tym właśnie polega skuteczny networking – nie na agresywnej autopromocji, ale na rozumieniu potrzeb drugiej strony i pojawianiu się we właściwym momencie z właściwą propozycją. Przy ogromnej liczbie wiadomości nawet dobrze zapamiętany twórca może z czasem zniknąć z pola widzenia decydenta. Camp daje mu jednak coś, czego trudno oczekiwać podczas krótkiego spotkania na konferencji. Daje czas, uwagę i możliwość zbudowania zaufania. Dlatego uważam, że songwriting campy i SyncCampy są, z mojego doświadczenia, najskuteczniejszymi narzędziami wspierającymi międzynarodowy rozwój twórców muzyki.

FOT. GORKA OTEIZA

TAK ZWANY ARTYSTA

Z Adamem Nowakiem – autorem tekstów, kompozytorem, liderem zespołu Raz Dwa Trzy, właścicielem głosu o unikalnym brzmieniu, a także mentorem na zaiksowych warsztatach tekściarskich TekstMisja – rozmawia Rafał Bryndał

Dlaczego piszesz piosenki?

Może z potrzeby opowiadania różnych historii? A pisanie piosenek jest mi najbliższym „narzędziem”, z gitarą, na której gram od dziewiątego roku życia, pozwala na syntezę opowieści do kilku zwrotek i niekiedy refrenu.

Czyli w pewnym momencie coś „kliknęło” i pomyślałeś: „O, to może być moja droga życiowa”?

Tak, wiosną 1990 roku, gdy pierwszy raz odważyłem się publicznie wykonać piosenkę *Talerzyk*. Wtedy pierwszy raz odczułem, że publiczność słucha z zaciekawieniem tego, co zostało napisane i skomponowane.

Podobno do pisania zainspirował cię serial *Martin Eden* sprzed niemal półwiecza. Co w nim takiego było?

Ten serial wywołał u mnie wizję samego siebie piszącego na starej, przedwojennej maszynie – tak musiał wyglądać Jack London. W egzystencjalnych oparach papierosowego dymu i kawy parzonej „po turecku”. To były wczesne lata 80. Kupiłem starą, przedwojenną maszynę. Nielegalnie. Wzór czcionki nie był zgłoszony do stosownego urzędu. Wydałem całą pensję na tę literacką wizję przyszłości. Maszynę mam do dzisiaj. Wędruje ze mną już kilkadziesiąt lat. Czeka ją teraz remont.

A jakieś inne filmy, które cię inspirowały?

Powiedziałbym, że tekst *Upał roztopia granice miasta*, ujmujący w zwięzłej formie piosenki dość rozbudowaną historię, nawiązuje do poetyki filmowej Krzysztofa Kieślowskiego. Właściwie ten tekst mógłby być rodzajem szkicu scenariusza do miniatury filmowej.

Szło dobrze, skąd więc twoja dwuletnia przerwa w pisaniu?

Jako bardzo młody człowiek dużo grałem na gitarze klasycznej, takim wykonawcą chciałem zostać, ale szybko się

okazało, że marzenia o triumfie na scenach klasycznych to złudzenie. Skoro się nie udało, to na jakiś czas gitara powędrowała na szafę, gdzie nie przeszkadzała. Ale ten głód grania, ćwiczenia i poszukiwań powrócił, gdy trafiłem na studia do Zielonej Góry. Od tego czasu „nęka” mnie z widocznym skutkiem dla repertuaru zespołu Raz, Dwa, Trzy, grupy Adam Nowak i Akustyk Amigos oraz w tekstach pisanych na zamówienie.

Kiedy piosenka jest dobra?

To kwestia idealnego układu proporcji między kompozycją, tekstem, aranżacją i wykonaniem. Ale, szczerze mówiąc, nie znam odpowiedzi na to pytanie. To chyba kwestia gustu nadawcy i odbiorcy.

W ciągu tych wszystkich lat potrzebne ci były lekcje śpiewu?

O tak. Przygotowując się do występu na Studenckim Festiwalu Piosenki w 1990, nie panowałem nad materią wokalną w sposób, jaki bym sobie wyobrażał. Szkolił mnie dyrygent zielonogórskiego Chóru Akademickiego Cantores, pan Jerzy Markiewicz. Gdy prowadził ze mną zajęcia, dał do zrozumienia, że zależy mu na zachowaniu mojej charakterystycznej barwy, bez poprowadzenia mnie w kierunku głosu chóralnego. To i tak by się nie udało. Ale dodał mi wtedy odwagi i pewności siebie. I o to chodziło w tych zajęciach.

Jak zareagował na to, co śpiewałeś na koncercie?

Skomentował to lakonicznie: „Jest dobrze, lepiej nie będzcie”.

Nazwa Raz, Dwa, Trzy miała pokazać światu, że zespół nie ma żadnej ideologii. Liczebniki podobno z niczym się nie kojarzą. Czy to możliwe, by oceniać artystę bez żadnego ideologicznego kontekstu?

Osoby twierdzące, że w nic nie wierzą, paradoksalnie wierzą w to, że nie wierzą. Może to zdanie z piosenki ułatwi komuś wybór? Może naprowadzi na proces myślenia krytycznego i przypuszczalnej chęci zadania sobie pytań naprowadzających na jakiś rodzaj samopoznania? Istotnym elementem słów z tego utworu są wątpliwości. [...]. A przecież może istnieć coś poza własnymi przekonaniem, poglądami, postawami. Tutaj każdy mógłby sam odpowiedzieć, jeśli zada sobie pytanie. Założmy, że niepokojące

Dopóki nie usłyszysz się utworów, dopóty jest to chyba możliwe. Powściągliwość ideologiczna nazwy zespołu może służyć odbiorowi utworów bez wstępnego naprowadzenia. Nazwa niekoniecznie prowadzi do ukrytej czy jawnej przedstawionej idei, na przykład powodu powstania zespołu/wykonawcy, ukierunkowania odbiorcy. Można tak i można tak.

Jak to się ma do słów „Trudno nie wierzyć w nic”?
W co według ciebie warto wierzyć?

Osoby twierdzące, że w nic nie wierzą, paradoksalnie wierzą w to, że nie wierzą. Może to zdanie z piosenki ułatwi komuś wybór? Może naprowadzi na proces myślenia krytycznego i przypuszczalnej chęci zadania sobie pytań naprowadzających na jakiś rodzaj samopoznania? Istotnym elementem słów z tego utworu są wątpliwości. Sam refren znaczyłby radykalnie tylko to, co znaczy. A przecież może istnieć coś poza własnymi przekonaniem, poglądami, postawami. Tutaj każdy mógłby sam odpowiedzieć, jeśli zada sobie pytanie. Założmy, że niepokojące.

Kiedyś mówiłeś o sobie, że jesteś „tak zwanym artystą”. Po pierwsze: dlaczego? Po drugie: czy po latach nadal tak siebie oceniasz?

Nawet to pojęcie zredukowałem do „bycia wykonawcą”. Nie aspirowałem nigdy do bycia artystą. W moim świecie chęć bycia artystą nie prowadzi do jakiegoś określonego celu. Może komuś taka etykieta sprawia przyjemność. Na mnie nie wpływa w żaden sposób.

Żyjemy w czasach, w których często od twórczości ważniejszy jest wizerunek artysty. Jak się w tym odnajdujesz?

Robię i robimy z zespołem swoje. Jakiś wizerunek medialnie jest potrzebny. Staramy się, żeby nie odbiegał od te-

go, kim jesteśmy poza mediami i sceną. W przebiegankach niezbyt nam do twarzy. Być może najmniej szkód wizerunkowych ponosimy, pokazując się i będąc fotografowanymi w naszym naturalnym środowisku, czyli na scenie.

Wiele lat z dumą powtarzałeś, że to, co tworzysz z Raz, Dwa, Trzy, nie pasuje do szeroko pojętej rozrywki. Dalej tak to oceniasz, mając na koncie tyle Fryderyków?

Och. Nie mamy ich aż tylu, inni mają więcej. Miło nam, że doceniono taki rodzaj twórczości. To nas zaskoczyło. Wcześniej także wykonywaliśmy utwory, które przetrwały próbę czasu, ale nie miały tyle szczęścia, by zasłużyć na większą uwagę Akademii Fonograficznej, choć zdarzały się nominacje już w połowie lat 90. U nas z tą „rozrywką” bywa różnie. Bardziej jesteśmy nastawieni na opowieść z, założmy, niezaniebaną warstwą muzyczną. Ważna jest intensywność, temperament, umiejętność oddziaływania, kierowania koncertem z wymaganą amplitudą emocjonalną. Pozostawiającą przestrzeń na skupienie, poruszenie, aktywność emocjonalną i intelektualną.

W takim razie czym są dla ciebie nagrody?

To zależy, kto je przyznaje, z jakiego powodu i za co przypuszczalnie nagradza. W wielu wypadkach odbieramy te wyróżnienia z wdzięcznością za pamięć o nas. Za pamięć o zespole podążającym swoją drogą i na własnych warunkach.

Jak się zmieniło twoje podejście do wyróżnień od czasu sukcesu na Studenckim Festiwalu Piosenki?

Tamten laur był dla nas zaskoczeniem. Przyznany decyzją ludzi, których ceniliśmy i wielu cenimy do dziś. Wyróżnienia motywowały zespół do dalszych poszukiwań, prób i innych działań, które przez lata nas formowały jako wykonawców i ludzi.

Czyli nie zmieniłeś zdania na temat występowania solowego? Wielokrotnie podkreślałeś, że jesteś muzykiem, który lubi grać z kolegami. Czy czujesz się bardem? Bo chyba tak właśnie jesteś postrzegany.

Nigdy nie chciałem być bardem. Potwierdzają to moje „badania terenowe” dotyczące bardów lub kandydatów na tychże. Bywało, iż zmieniali się w tubę ryczącą nad światem. A ja jestem zwolennikiem zwykłych sugestii. Bardom często towarzyszy jakiś etos. Bywa, że straceńczy. Do „obowiązków” barda może należeć nieustanne stanie nad przepaścią. Wszak biorą w swoje ramiona odpowiedzialność za losy ojczyzn. No i muszą się wypowiadać na tematy definiowane jako społecznie ostateczne. Taki patos często nie ma potencjału przetrwania próby czasu.

Starasz się być osobą mało medialną. Unikasz rozgłosu, ale jednocześnie musisz być w mediach, bo tego wymagają realia koncertowe. Jak sobie z tym radzisz?

Wystarczy mi, że jestem... raczej popularny. Nie zabiegałem o tę, jak się często okazuje, męczącą niedogodność.

Bywa oczywiście miło, ale nietrudno zauważyć, że popularność ma swoje negatywne strony. Tą negatywną stroną jest świadomość bycia właśnie znanym.

Cytowałeś kiedyś badania amerykańskich socjologów, które pokazywały, że osoba zdająca sobie sprawę, iż zna ją więcej niż 100 osób, ma zmiany w osobowości. Możesz to potwierdzić na swoim przykładzie?

Tak. To właśnie ta świadomość, że nie jestem w tym kraju anonimowy. Nie wiem, z jakich innych powodów niż mego istnienia w mediach ktoś chciałby mnie poznać, wejść w jakieś głębsze relacje. Z powodu medialnej rozpoznawalności często nie jestem pewien właściwych intencji. Ta świadomość nie sprzyja nawiązywaniu relacji czy kontaktów. Za granicą jestem jednym z wielu. Tym i takim, jakim inna osoba może mnie postrzegać i skorzystać ze skutków tych obserwacji.

W jednym z wywiadów wspominałeś o „redukcji osobowości”. Co to znaczy?

Naprawdę coś takiego powiedziałem? Byłby potrzebny kontekst. Dzisiaj przełożyłbym to na redukcję ego. Zdecydowanie. Puszczających się osób we wszelkiego rodzaju rolach społecznych jest zdecydowany nadmiar. Mniej ego – więcej pokory.

Dbasz o swoją niezależność. Podobno z tego powodu poszedłeś do szkoły gastronomicznej. Czego się

tam nauczyłeś poza typowymi umiejętnościami gastronomicznymi?

Rozróby, zabawy, korzystania z życia z całkiem, jak na tamte czasy, niezłym zapleczem finansowym.

Chyba ciągnęło cię do bycia na świeczniku... Byłeś kelnerem, a ten ma coś z artysty. Cytowałeś Hrabala, mówiąc, że artysta powinien być jak kelner.

Powinien z pokorą, uwagą i dyskrecją obserwować świat. Jednocześnie nie narzucać się ze swoim „ja”, tylko służyć odbiorcy. Powinien chłonać rzeczywistość z boku i przedstawiać ludzkie losy na tacy. Chodzi o użyteczność, a nie o usługowość.

Gdy pracowałeś w orbisowskim hotelu Poznań – obsługiwałeś angielskiego króla lub kogoś podobnego rangą?

Nawet jeśli pojawił się ktoś ważny, to nie mieliśmy pojęcia o jego ważności. Bywał szeroki wachlarz klienteli. Zdarzały się osoby znane. Do obsługi ważniejszych postaci byli jednak delegowani mistrzowie kelnerscy, a ja byłem czeladnikiem. Hierarchia, proszę pana...

Słyszałem, że sam Roman Wilhelmi odradzał ci studiowanie aktorstwa. Skąd ten pomysł, by zdawać do PWST? Żałujesz, że to się nie udało?

Odbyła się taka rozmowa, gdy pan Roman Wilhelmi odwiedził restaurację późnym wieczorem. Chyba chciał



FOT. JACEK DYLAŃ



FOT. JACEK DYLAŁ

z kimś pogadać. Od słowa do słowa, zaproponował wódkę. Byłem w pracy, więc toast został wypity za przepierzeniem. Coś mu nie pasowało w kontraście między wykonywanym zajęciem a moim słownictwem i sposobem bycia, więc pytał, co będę robił, gdy zostawię ten zawód. Powiedziałem, że chciałbym zdawać do szkoły aktorskiej. Postawił jeszcze jedną wódkę i odradził. Nie zniechęcił, ale porada była profetyczna. Na szczęście mnie nie przyjęto.

Jesteś artystą bardzo zaradnym, potrafisz znaleźć się w każdej sytuacji. Ale pewnie zdarzyły się takie momenty, które były dla ciebie szczególnym wyzwaniem?

Mój drogi, przeceniasz mnie. Bardzo się staram być zorganizowany. Zdarza się, że próby opanowania sytuacji po prostu szwankują. Bywa, że próba wyobrażenia siebie w jakichś okolicznościach skutkuje brakiem obecności. Mój tato mówił: „Szybka decyzja zdobi młodzińca”. No to udaję, że jestem młody. Zasada jest prosta. Jeśli istnieje wyzwanie, trzeba sobie radzić. To cała tajemnica. Wszystko szyte na miarę, więc trudno mi wyróżnić jakieś zdarzenie.

W twojej późniejszej karierze przydało ci się doświadczenie związane z tym, że przez pewien czas byłeś członkiem zielonogórskich kabaretów, z najbardziej znanym kabaretem Potem na czele?

Tak. Zdobyte w Zielonej Górze doświadczenie owocowało jeszcze przez wiele lat. Praca, próby, praca, próby, konsekwencja w działaniach, kreatywność, dystans, umiejętność wzajemnego współlistnienia. To była niezwykła przygoda – bycie częścią kabaretowego, muzycznego, plastycznego, happeningowego ruchu młodych, poznających swoje ścieżki życiowe w intensywnym czasie rozbuchanej młodości.

Dlatego poradziłeś sobie z kryzysem w zespole, gdy manager niespodziewanie was opuścił.

Tak, przydarzyło nam się coś takiego. Nagle trzeba było przez jakiś czas zarabiać inaczej, bo rodzina na utrzymaniu. Zacząłem wtedy handlować džinsami. Wstawałem o czwartej rano, by o piątej być na bazarze. Obok mnie facet miał stragan z nagraniami disco polo. On sprzedawał kasety w minutę, a ja parę spodni w godzinę. Dało mi to dużo do myślenia na temat naszego rodzimego show-biznesu...

Jak twoje życiowe doświadczenia wpływają na to, co piszesz?

Przekonały mnie, żeby pisać tylko to, co niezbędne. A to wymaga cierpliwości i czasu. I odwrotnie.

Czy trudne przejścia życiowe mogą pozytywnie wpłynąć na to, co się tworzy?

Tak. Mogą pozytywnie wpłynąć na późniejsze skutki ujawnionych talentów, jeśli w odpowiednim czasie przerobimy działanie wewnętrznych „demonów”. Wszyscy w tej materii mamy jakąś pracę do wykonania. I ta praca wcale nie musi się kończyć. Nabywanie umiejętności obsługi osobistych „demonów” może trwać do końca życia. To i dobrze, i źle. Ważna jest świadomość zachodzących procesów.

Twierdzisz, że nie ma sztuki bez ryzyka. Czy mógłbyś rozwinąć tę myśl?

Pisząc tekst dla siebie czy na zamówienie, każdorazowo robimy, opowiadamy coś pierwszy raz. Przynajmniej dlatego, by się nie powielać. Robiąc coś pierwszy raz, najczęściej ryzykujemy możliwością popełnienia błędu, więc już na tym etapie zaczyna się ryzyko. Sztuka to również umiejętność przekraczania granic. Własnych, granic odbiorcy, granic w relacjach społecznych. Granic władzy, jeśli chcemy tej władzy coś wytknąć, granic uczuć religijnych itp. Nazwijmy to sztuką przekraczania. Niektórzy ludzie naprawdę bardzo uważnie słuchają i analizują. W ten obustronny komunikat wpisana jest odpowiedzialność za układane i wypowiediane słowa. A zwrot ze strony odbiorcy w dobie natychmiastowej reakcji medialnej może być naprawdę dotkliwy, dramatyczny czy tragiczny w skutkach. Jeśli jednak jako twórcy nie będziemy ryzykować, to nie znajdziemy intensywnego komunikatu mogącego do głębi poruszyć odbiorcę.

Czy literatura ma wpływ na kreatywność?

Oczywiście. Na wyobraźnię, język, zasób słów, umiejętność budowania zdań, prowadzenia myśli. Piszemy tak, jak żyjemy i czytamy. I odwrotnie. W twórczości bez tego zapleczka dość łatwo można rozpoznać mielizny językowe, ograniczone słownictwo, miałość wypowiedzi, trywialność, a w szczególności brak atrakcyjnej, intensywnej historii.

Współpracowałeś z różnymi artystami. Czy któreś z tych twórczych spotkań było dla ciebie szczególnie ważne?

Tych osób było naprawdę wiele. Od realizatorów, jak nieżyjący już Wojtek Przybylski czy Rafał Paczkowski, przez producentów naszych kilku płyt, takich jak Wojtek Waglewski czy Marcin Pospieszalski, dyrygentów – Michała Nesterowicza, Huberta Kowalskiego, kompozytorów – na przykład Karima Martusewicza, współtwórcy „Pół płyty”. To zajęcie ma tę dobrą stronę, że można spotkać wielu niezwykłych, utalentowanych ludzi. Z unikalnymi umiejętnościami. Od kilku lat współpracuję z Grażynką Łobaszewską i zespołem Ajagore. To bardzo przyjacielskie relacje.

Jesteś artystą dbającym o swoje prawa autorskie, aktywnie uczestniczysz w życiu naszego stowarzyszenia. Jakie są twoje refleksje związane z ZAİKS-em?

Mam daleko idące przypuszczenie, że ZAİKS bardzo się rozwinął w wielu dziedzinach. Ułatwiając dostęp do wielu treści i informacji na portalu, organizując wiele akcji twórczych. Wspiera zamysły artystyczne w różnych dziedzinach. Funkcjonuje tak, jak powinno działać tego typu stowarzyszenie.

A kiedy ZAİKS pojawił się w twoim twórczym życiu?

Już na początku lat 90. Wtedy zgłosiłem swoje pierwsze utwory pod ochronę. Obowiązywały jeszcze papierowe legitymacje uprawniające do wejścia do różnych miejsc związanych ze Stowarzyszeniem.

W TekstMisji pracowałeś z młodymi twórcami. Jakie emocje temu towarzyszyły? Wzbogaciło cię to w jakiś sposób?

Na mnie działa motywacja i ciekawość tych młodych ludzi pojawiających się na TekstMisji. Uważnie słuchają, pracują prawie bez wytchnienia. Te warsztaty to prawdziwy maraton kreatywności, umiejętności współpracy. Niekiedy też rezygnacji z już nabytych nawyków. My, prowadzący zajęcia, jesteśmy od uruchamiania wyobraźni. Codzienne spotkania przebiegają w bardzo życzliwej atmosferze. Jeśli to może stać się twórczą trampoliną do dalszego rozwoju, to byłbym zadowolony.

Jesteś dla wielu młodych twórców niekwestionowanym autorytetem i mentorem. Jak się czujesz w tej roli?

Nie odczuwam tego w ten sposób. Jeśli ktoś tak mnie widzi, to nic na to nie poradzę. Mogę być dla tych młodych ludzi kimś, kto posługuje się wiedzą i doświadczeniem zdobywanym od kilkudziesięciu lat. Jednak możemy się różnić w sprawach obecności medialnej, rozwijania tzw. kariery czy w wielu innych dziedzinach. Każdy powinien dokonać swoich wyborów zgodnie z sumieniem, potrzebami, oczekiwaniami, potencjałem, umiejętnościami. Czas pokaże, co z tego wyniknie...

Moja ulubiona piosenka zespołu Raz, Dwa, Trzy to *W wielkim mieście*. Śpiewasz tam: „doczekam takiej chwili i nie mogę się nadziwić”. Jakiej chwili chcesz doczekać?

Być może takiej, w której życie byłoby bardziej do zniesienia, a świat odrobinę lepszy. Bywa różnie, bo na tym polega amplituda życia, żeby było różnie. Może w tym oczekiwaniu jest próba dążenia do osiągnięcia jakiejś pełniejszej harmonii, radości z odkrytych nieznanych, a przecież istniejących proporcji. Jako sceptyk pełen nadziei i nieoprawny chwilami idealista nieustannie usiłuję porzucać złudzenia, nie rezygnując z marzeń.

Teraz czekasz na to samo?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Zmieniamy się, choć nasza wewnętrzna ludzka natura może pozostawać niezmienna. Jeśli ktoś może „pokochać jeszcze prościej”, wtedy wypełnia się oczekiwanie na to, co powinno być. ●

Redakcja wywiadu: Grzegorz Sowula

HIPSTORIA

JAK URAPOWAĆ TEATR

Łódzka Atlas Arena stanie się 15 listopada 2026 roku sceną widowiska *HAMLET.EXE*. Połączy ono taniec, muzykę symfoniczną, teatr oraz nowoczesne technologie. No i oczywiście rap

TEKST Krzysztof Nowak

Nowa wersja dramatu Williama Szekspira bierze pod lupę przyszłość człowieka w świecie zdominowanym przez AI – tym, w którym pokonano śmierć, a świadomość zapisywana jest w chmurze. Spektakl reżyseruje Tomasz Dutkiewicz, wśród wykonawców są „Adi Nowak” – awangardowy raper, a także Tymoteusz „Floral Bugs” Grzywa, uchodzący za oświeconego twórcę alternatywnego. Takie połączenia nikogo już nie szokują, bo rap jest jednym z najmocniej eksploatowanych środków w polskim teatrze.

1989 TO NIE 2005

Piotr „Ten Typ Mes” Szmidt i Jacek „Mezo” Mejer w pierwszej dekadzie XXI wieku stworzyli jeden z bardziej znanych beefów. Przepychali się o ksywkę, w gruncie rzeczy jednak o to, kto jest godzien tytułować się raperem. Różniło ich wiele, za to w jednej kwestii znaleźliby nie porozumienia.

W 2002 roku, w szeroko komentowanym debiutanckim kawałku *Ten Typ, Mes* nawinął linijki: „Oni jak Bożena Dykiel, jakiś teatrzyk / Mój rap gęstnieje, a ich staje się rzadszy”,



12 ŁAWEK. FOT. MACIEJ FLOREK



1989. FOT. BARTEK BARCZYK

stawiając na eksponowanie prawdziwości, konfrontując ją ze sztuką i jej rzekomym brakiem autentyczności.

W 2004 raper Jacek „Owal” Wieczorek stworzył z Mezem utwór *Rapteatr*, w którym przyrównywali branżę do wiadomej dziedziny sztuki, przedstawiając się jako ludzie, którzy grają według własnych reguł. I oczywiście są prawdziwi.

Nie dziwi zatem, że już w 2005 roku pojawił się pierwszy projekt łączący polską realizację gatunku z teatrem. Był nim musical *12 ławek*, który wyrastał nie tyle z kultury rapowej, ile hiphopowej, gdy ta jeszcze była w rozkwicie.

Jarosław Staniek, wielokrotny mistrz Polski w break-dance, marzył o stworzeniu projektu dla młodych ludzi. Formą przekazu miał być taniec. Przedstawił 12 różnych scen i obrazów z życia młodzieży, dotyczących takich tematów jak choćby poczucie dumy, imprezowanie, wolność czy Polska. Z perspektywy gatunku najważniejsze było to, że do projektu zaangażował przedstawicieli środowiska rapowego.

Za warstwę muzyczną odpowiadała wytwórnia Wielkie Jo! Jacka „Tedeo” Granieckiego. To sprawiło, że na deskach wystąpili m.in. raper Michał „Numer Raz” Witak, freestyleowiec Rufin „Rufin MC” Piekut czy członkowie trójmiejskiego składu Analogia. Powstała również ścieżka dźwiękowa, w której udzielili się Tede czy Adam „O.S.T.R.” Ostrowski. Reprezentacja środowiskowa była mocna. Sztuka okazała się sukcesem, choć z perspektywy 20 lat od premiery wydaje się zapomniana. Co prawda skojarzyła ze sobą niewidzące się dotąd światy, ale rewolucją nie była.

Rewolucji należy szukać poza Polską. Komentatorzy chętnie odwołują się do musicalu *Hamilton* Lin-Manuela Mirandy z 2015 roku. Sztuka traktująca o Aleksandrze Hamiltonie – ojcu założycielu Stanów Zjednoczonych, zadebiutowała w offowej odsłonie na Broadwayu i szybko zyskała status kultowej. Osoby o różnych kolorach skóry opowiedziały historię kraju przy wtórce r&b, soulu, popu i rapu.

Ostatniego z gatunków nie potraktowano instrumentalnie, stąd jego spektakularny sukces także w środowisku muzycznym. To tłumaczy triumf musicalu *1989*, który stworzyli semiotyk kultury Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera i Mirosław Wlekle. Lata analiz dokumentów oraz licznych wywiadów zaowocowały dziełem, które ujmuje nie tylko muzykalnością. Przyciąga też prawdziwością, o którą tak zabiegali wcześniej niechętni teatrowi raperzy. „Propozycja przyszła w idealnym momencie. Nie było to łatwe wyzwanie, ale w tamtej chwili chyba potrzebowałem potwierdzenia, że jest życie poza duetem” – mówił w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Andrzej „Webber” Mikosz, ceniony producent rapowy tworzący do niedawna w duecie z raperem Adamem „Łoną” Zielińskim. To on, szukając nowego wyzwania po zakończeniu działalności tandemu, stworzył muzykę do *1989* – pełen niepewności, bo efektem mógł być albo wielki wybuch, albo nie-wypał, zwłaszcza że wcześniejsze podejście teatru do rapu nie napawało optymizmem. Przekonały go jednak otwartość ekipy zaangażowanej w produkcję i poziom zespołu

aktorskiego. W opowieści o jednym z najważniejszych wydarzeń dziejowych w historii Polski ujmuje porządkany poziom rapowania tekstów Napiórkowskiego, powstałych dzięki konsultacjom z raperem Patrykiem „Boberem” Bobrkiem, wspomnianym Łoną i aktorem Antonim Sztabą. W kwestii wejścia do środowiska rapowego ważniejszy był poziom muzyczny. Mikosz wymyślił, że musical będzie swego rodzaju medleyem światowego rapu. Podróżujemy zatem po osi wyznaczanej przez elektrobity z lat 80., trap trzeciej dekady XXI wieku, spokenword, styl 50 Centa czy pop-rapowe *Szklanki* Sary „Young Leosi” Sudoł. Nie zabrakło też nawiązania do *Hamiltona*.

i nastawionym na szerokie dotarcie. Nie można też zapomnieć jeszcze jednego aspektu wspomnianego popu – opłacalności.

Rap wcale nie potrzebował dowartościowania, bo od dawna nie miał kompleksu bloków, ale koncerty stały się monotonne. Monotonia to przepis na mniejszą liczbę odbiorców, a logika ciągłego wzrostu gatunku nie mogła sobie pozwolić na spadki. No i doszły kwestie ambicio-nalne. Dzięki teatralizacji występów można było poka-zać rynkowi i słuchaczowi, że robi się rzeczy większe, bardziej spektakularne, zarezerwowane dla elity rymów i bitów.



Musical miał swoją prapremierę w listopadzie 2022 w Teatrze Szekspirowskim w Gdańsku, a premiera odbyła się w grudniu w Krakowie w Teatrze Słowackiego. Prawie półtora roku później przyszedł sukces na małym ekranie, bo w Teatrze Telewizji produkcję obejrzało ponad 800 tys. widzów. Ale żeby 1989 polubili także słuchacze rapu – najpierw trzeba było skruszyć skalę stworzoną przez samych raperów.

RAP PODNOSI KURTYNĘ

Skalą nie były twarde reguły gatunku, bo dużo wcześniej stał się tak zwany nowy popem, chłonącym wszystko

I tak w 2021 roku zrobił Michał „Mata” Matczak. Do swojego koncertu na warszawskim Bemowie, który zgromadził ponad 40 tysięcy ludzi, zaangażował Krzysztofa Garbaczewskiego, znanego reżysera. Ledwie rok później tą samą drogą poszedł Kuba „Quebonafide” Grabowski, wchodząc we współpracę reżysersko-scenariuszową z Grzegorzem Jarzyną przy okazji trasy „Psycho Relations”. Dla Jarzyny nie była to zresztą pierwszyna – trzy lata wcześniej wystawiał przesycony rapem spektakl na podstawie książki *Inni ludzie* Doroty Masłowskiej, a pomagali mu w tym m.in. raper Arkadiusz „Ras” Sitarz oraz producenci: Michał „DJ. B” Olszański oraz Bartek Kruczyński, znany

NOWY PAN TADEUSZ, ALE RAPOWY.
FOT. MICHAŁ MITORAJ

choćby z projektu *Pejzaż*. „Kuba poszukiwał nadrzędnej idei. Oczekiwał wprost wartości teatralnych. Wyobrażał sobie coś takiego jak musical sci-fi. Przy zamkniętym wyborze piosenek i ramach koncertu było to niemożliwe, ale starałem się zbliżyć do formy performansu. Roboczo nazwałem to seansem, który ma wprowadzić widzów może nie w stan hipnozy, ale skupienia” – mówił Jarzyna w wywiadzie dla portalu newonce. Ostatecznie powstała bodaj najbardziej zjawiskowa trasa koncertowa, zresztą ostatnia w karierze Quebo. W 2025 ostatnie koncerty artysty, te na PGE Narodowym, także miały swoją reżyserkę – Katarzynę Minkowską. Jak wspominała w piśmie „Teatr”, raper chodził na jej spektakle, więc gdy proponował kierunek, w którym mieliby pójść, odnosił się właśnie do nich.

Dla wielu obserwatorów szczytowym osiągnięciem rapu i teatru jednocześnie, z naciskiem na ten pierwszy, jest jednak inny projekt Quebonafide – musical *PÓLNOC / POŁUDNIE* z 2025 roku. Za jego reżyserię odpowiadał Sebastian Pańczyk. „Gdy dołączyłem do produkcji, to [Quebo] miał już ogólny zarys całości i większość muzyki, na bazie której budowałem swoje pomysły” – ujawniał w moim wywiadzie dla „Wyborczej” Pańczyk. Kosztująca, według pogłosek, 5,5 mln złotych, operująca realizmem i abstrakcją produkcja była bardzo dynamicznym, wytrącającym z poczucia komfortu kolażem stylistyk. Artysta oczywiście czasem rapuje, ale częściej śpiewa w różnych stylach, że wystarczy wspomnieć choćby o stylizowanym na międzywojnie utworze *Trawa*. Sam Pańczyk wizualnie porównuje dzieło do kolorowych koralików – jest ich zbyt dużo i są zbyt różne, a jednak intrygują, gdy są na jednym sznurku.

ZA BARY Z KLASYKĄ

Pod koniec lipca 2018 roku poznaliśmy młodego człowieka w okularach. Wyglądał jak święty szaleniec. Nawijał w sposób porywisty, alternatywny, na trapowym podkładzie. Tak prezentuje się utwór *Stoły*, który ma już ponad trzy miliony wyświetleń na YouTube. I tak też zaczyna się kariera Kamila „Kozy” Białaszka, obecnie równie mocno kojarzonego z jazzrapem nagrywanym z Kubą Więckiem, jak i realizacjami teatralnymi.

Białaszek teatru uczył się w warszawskiej Akademii Teatralnej i z miejsca stał się głosem pokolenia. Nie tylko z powodu bycia artystą z rocznika 2000, ale także podejścia do rzemiosła. W swoich sztukach krytykuje konsumpcjonizm i kapitalizm, promuje lewicową wrażliwość społeczną i oddaje głos grupom, które społeczeństwo ignoruje. Operuje plastycznym językiem, pełnym zrozumiałych dla młodych skrótów myślowych, memów, mash-upów. A także rapem, bo rozumie go jako twórca i obserwator, jak mało kto. Dobrze czuje się w braniu na warsztat zarówno *Niewyczerpanego żartu* Davida Fostera Wallace’a, jak i *Hamleta*.

Ja zaś oglądam zapis rapowego spektaklu *Nowy Pan Tadeusz*, przedstawionego na Open’erze 2025. Jego tytuł nawiązuje do klasycznego wersu rapera Tytusa „Belmondo” Szyluka („Nowy Tony Hawk, tylko że rapowy” z *Dzień dobry* z 2018). W sztuce Białaszek nie idzie na kompromisy – oburza za to tych, którzy twierdzą, że klasyki się nie rusza.

W jego wizji dzieło Adama Mickiewicza zostaje przeniesione do małomiasteczkowej Polski, mierzącej się ze skutkami transformacji ustrojowej. Bohaterowie mówią i rapują wieszczem przy cutach i skreczach, ale co rusz pojawiają się rapowe wstawki z ulicy typu „PDW” (pозdrowienia do więzienia) czy „KMWTW” (kto ma wiedzieć, ten wie). Wrogów szuka się w gender czy Żydach, leje się wódka, śmierdzi śmietnik, a gazetowe porno umila czas, gdy szarość wysysa życie. Telimena jest uliczną pracownicą seksualną, Hrabia to tzw. landlord czerpiący zyski z wynajmu, Gerwazy jest pijakiem i ma terminal, dzięki któremu łatwiej mu żebrać. Tadeusz walczy w bitwie freestyleowej z Telimeną, a poloneza tańczy się do kościelnego trapu. To ciągle prowadzenie gry nie tylko z klasykiem literatury, ale i stereotypowym postrzeganiem rapu. Naturalnie rodzi się pytanie: czy rap wciąż mówi o takich rzeczach? Odpowiedź brzmi: teoretycznie tak, ale tylko ten związany z ulicą, rzadko słyszany poza matecznikiem.

Pan Tadeusz to niejedyny ponadczasowy tekst kultury, po który sięgano przy pomocy rapowej poetyki. Ostatnio odważono się nawet urapować antyk. „Wahałem się, czy przyjąć propozycję, ponieważ to projekt z rodzaju takich, w które trzeba się zaangażować całym sobą. Wiedziałem, że na jakiś czas będę musiał odpuścić inne rzeczy” – zdradza mi Jarosław „Bisz” Jaruszewski, jeden z najinteligentniejszych i najbardziej cenionych za tę inteligencję raperów w kraju, gdy pytam go o pisanie piosenek do *Antyfony* wystawianej od stycznia 2026 we wspomnianym już Teatrze Słowackiego w Krakowie. Jaruszewski uważa, że powierzono mu to zadanie, bo na swoich albumach często nawiązywał do starożytności, do tego pisał teksty z perspektywy różnych bohaterów i nie uciekał od storytellingu. W dziele Sofoklesa zaskoczyła go współczesność wielu jego wątków. Przyswiewiała mu idea umiaru – jak mówi, tekst aktora powinien być od razu czytelny – ale sam wie, że nie wszędzie udało mu się go zachować. Dowiedział się przy tym czegoś nowego o swoim warsztacie, a wchodzenie w role kobiet pozwoliło mu wypowiedzieć rzeczy, które, jak to opisuje obrazowo, „blokuje mu uwewnętrzniona stereotypowa męskość”. „Jest raperem, ale też poetą i kulturoznawcą” – zauważa za to reżyser Jakub Roszkowski, uzasadniając współpracę akurat z Biszem. Po chwili potwierdza – Biszowa metaforyka jest niejednokrotnie antyczna. Dopowiada też, że teksty są niezwykle zdyscyplinowane rytmicznie i celnie punktuja naszą rzeczywistość.

Dla Roszkowskiego działanie z rapem było nowością – wcześniej najczęściej brał klasyczne teksty i adaptował je lub sam coś pisał. Co ciekawe, fascynacja rapem i jego środkami wyrazu przyszła u niego późno. W liceum było mu bliżej do rocka i metalu. Teraz wchodzi coraz głębiej w rymy i bity, dopiero staje się ich fanem. Na razie najbardziej lubi stare płyty Kalibra, Paktofoniki oraz utwory Łony i Webbera, Bartosza „Fisza” Waglewskiego, no i rzecz jasna Bisza.

Teraz dziwi go narzekanie, że znowu pojawia się rapowy musical. Sam widzi to tak: przecież ten gatunek to już

nie alternatywa, muzyka slumsów i buntu, a rap dobrze pasuje do ukazania sporu między młodymi i starymi. Jeszcze bardziej dziwi go, że tak mało jest tego typu musicali, więc myśli nad kolejną sztuką związaną z rapem.

ŚPIEWA NIE TYLKO PIEKARZ

Dwaj młodzieńcy wychodzą z windy. Rozmawiają o tym, czemu zaczęli pracować w piekarni. Jeden mówi, że nie wiedział, co chce robić w życiu. Drugi chciał, żeby go lubili. To nie początek dowcipu, tylko sztuki *pieśni piekarzy polskich* w reżyserii Klaudii Gębskiej. Przedstawieni bohaterowie są nieważni społecznie, mają na ścianach plakaty Molesty, a według osoby mówiącej z offu żyli we wkurwie łącznie 44 lata – jak Kaliber. Są prekariuszami, na tym polega ich życie.

M. i J. wypadają trochę jak zafascynowani rapem, pastiszowi bohaterowie polskiej odpowiedzi na *Sprzedawców* Kevina Smitha. Wpisują sobie do umów, że mogą słuchać ulubionego gatunku podczas robienia wypieków. Szef jest dla nich „jebanym właścicielem z kapitałem w rękę”, bo parafrazują kultowy numer 28.09.97 wspomnianej Molesty. Przez tę Molestę nie mają zresztą później szefa – tracą pracę przez to, że nie wychodzą z koncertu legendarnej ursynowskiej grupy przed ostatnim kawałkiem. W ogóle słuchają głównie tego starszego rapu i w starszy sposób rapują.

Po czasie ich kolejnym przeciwnikiem, już w rzemieślniczej piekarni, staje się Złoty Sprzedawca, który nawija jak oni, ale na zawieszistym bicie, związanym z tzw. cloud rapem. Samego rapowania nie ma tu jednak aż tak dużo –

gatunek jest raczej otuliną rzeczywistości bohaterów, ale i do niej komentarzem. Mimo to da się wyłapać nawiązania, świadome lub nie. Pierwsza część freestyle'u piekarzy brzmi trochę jak *Skarby* Donia i Libera, które mówiły o prekariacie już 20 lat temu. Rap staje się ratunkiem, a dzięki niemu można odzyskać głos i godność. „Inspiruje mnie jego fraza, poetyczność i brzmienie w języku polskim, jego moc” – mówi Klaudia Gębska, stwierdzając najpierw, że nie jest to jej najbardziej lubiany gatunek. Jak już słucha, to najczęściej Łony i Webbera, Paktofoniki, Pezeta i Roberta Piernikowskiego, rapera znanego z duetu Syny. Zdecydowała się na taką formę spektaklu, gdyż z tekstu dramatopisarza Mariusza Gołosza przebija rap. Dodatkowo zaufała aktorom, bo ci na co dzień słuchają takiej muzyki. Nie bez znaczenia był też fakt, że jej zdaniem rap daje poczucie sprawczości i ma w sobie pewną siłę społeczną.

Warto przy tym wspomnieć o dwóch innych wydarzeniach, pokazujących rosnące bogactwo tej muzyczno-scenicznej hybrydy. Entuzjaści teatru mogli zobaczyć w reżyserowanej przez Annę Smolar *Kobiecie samotnej* Annę Marię „Ryfe Ri” Wilczkowską, uważaną za najlepszą raperkę w Polsce. Smolar pozwoliła jej na taneczną ekspresję i rapowanie po swojemu, bo to dodało postaci głębi. Entuzjaści rapu mogli się zaś niedawno wybrać na *Ślepców* w wersji operowo-rapowej, w której rolę odgrywali m.in. O.S.T.R. czy Tomasz „Grubson” Iwanca. Wszystko wskazuje na to, że rap nie jest już sceniczną ciekawostką, lecz pełnoprawnym narzędziem teatralnej opowieści. „Rapteatr” nie ma zamiaru zejść z afisza. ●



KOBIETA SAMOTNA, FOT. KAROLINA JÓŹWIAK

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.

MUZYKA TRADYCYJNA

NIEOFICJALNY PRZEWODNIK PO MUZYCE TRADYCYJNEJ

TEKST Ewelina Grygier



INTRO

Dziś, nie ruszając się z domu, możemy swobodnie surfować po sieci, słuchając indonezyjskiego gamelanu, południowoafrykańskiej kweli czy śpiewów Inuitów z subarktycznych obszarów Grenlandii, Kanady i Alaski. Czasami też więcej wiemy o kulturze czy tradycjach z drugiego końca świata niż o swojej własnej. Co zatem z tradycyjną muzyką polską? Żyje i ma się dobrze! Jest też bardzo zróżnicowana regionalnie, a dla nieprzygotowanego ucha zabrzmieć może podobnie egzotycznie jak śpiew muezina, nawołującego wiernych do modlitwy. Niniejszy cykl tekstów ma za zadanie „odczarować” nieco polski folklor, przybliżyć go i pokazać jego bogactwo, historię oraz współ-

czesność, a także dać narzędzia do poznania tradycji (archiwa, wydawnictwa, strony internetowe, wykonawcy). Nie chodzi tu bowiem o trójmiarową melodię z reklamy oleju Kujawskiego, ale o naprawdę dobrą muzykę.

Rzucmy okiem na historię. Zbieranie pieśni ludowych było szczególnie popularne w XIX wieku na fali romantyzmu. Idąc w ślad za Johannem Gottfriedem Herderem, poszukiwano ducha ludu (*Volksggeist*) w pieśniach wykonywanych przez chłopstwo gdzieś tam „pod strzechą”. Sam Herder zresztą jako pierwszy użył sformułowania „pieśń ludowa” (*Volkslied*). Dziewiętnastowieczni zbieracze tzw. starożytności ludowych początkowo zapisywali wyłącznie słowa pieśni. Ludzi krążących po gościńcach i szukających różnorakich przejawów muzyki tradycyjnej było w owym czasie sporo, wymienimy choćby Józefa Lompe, Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego (właśc. Adama Czarnockiego) czy Wacława z Oleska (właśc. Wacława Michała Zaleskiego). Dopiero jednak największy folklorysta tamtych czasów – Oskar Kolberg – w pełni utrwał zarówno linię melodyczną, jak i tekst. Badacz był tytanem pracy. W pewnym momencie swojego życia porzucił intratną posadę księgowego w zarządzie Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej i poświęcił się swojej pasji. Działał w terenie przez pół wieku, a jego zbiory wydawano jeszcze długo po jego śmierci. Publikację z rękopisów, w ramach

WALEK EDISONA. FOT. M. DUPRES

PODLASIE. PIEŚNI POWSZECZNE, TOM Z SERII WYDAWNICZEJ „POLSKA PIEŚŃ I MUZYKA LUDOWA”, FOT. ANDRZEJ STAWIŃSKI, IS PAN

„KAPELA METÓW”. SERIA PŁYTOWA „MUZYKA ŹRÓDEŁ – PORTRYTY”, VOL. 31, FOT. POLSKIE RADIO

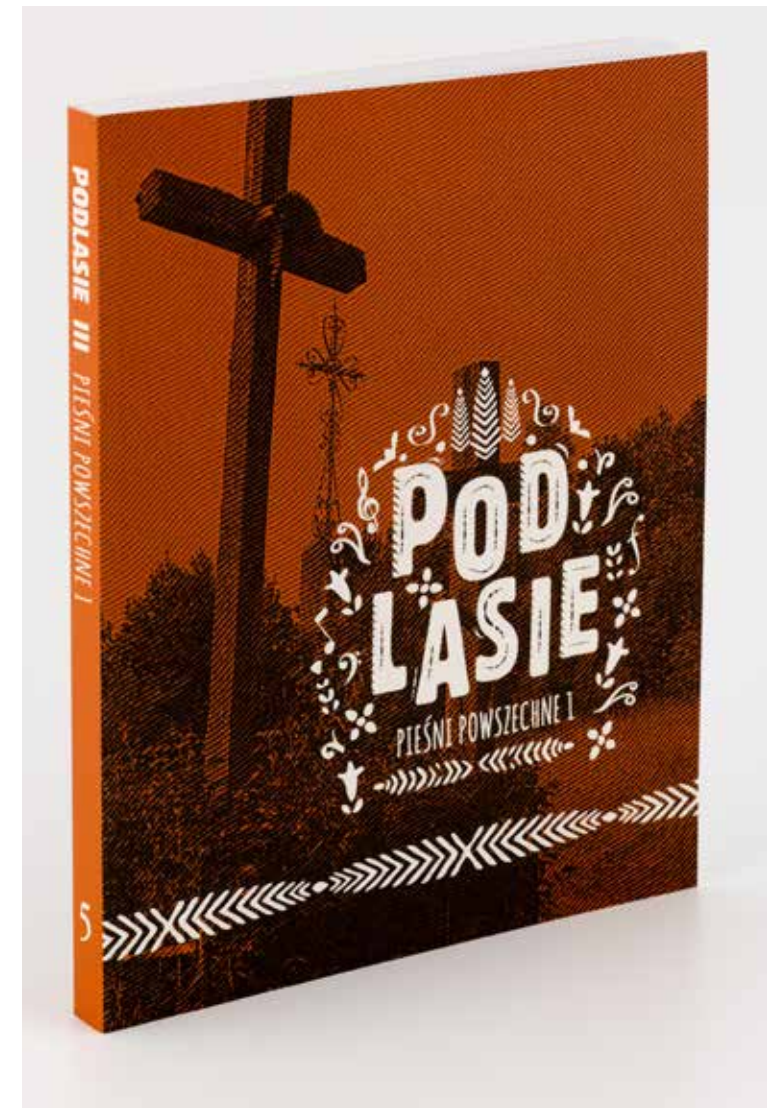
Dzieł wszystkich Oskara Kolberga, ukończono dopiero niedawno. Łącznie wydano 85 tomów, niegdyś były to białe kruki, obecnie dostępne są także online (na stronie Instytutu im. Oskara Kolberga – oskarkolberg.pl/ lub na portalu polona.pl). Melodie i pieśni zapisane przez Kolberga z poszczególnych regionów kraju do dziś inspirować – zespoły tradycyjne (grające w tzw. nurcie in crudo, wiernym tradycji: Kapela Niwińskich, Kompania Janusza Prusinowskiego, Kapela Brodów i inne), folkowe (Orkiestra Św. Mikołaja, Mosaik) i world music (np. Maria Pomianowska, Lautari) czy nawet punk-folkowe (RUTA). Więcej o inspiracjach kolbergowskich w muzyce poszczególnych zespołów w kolejnym tekście.

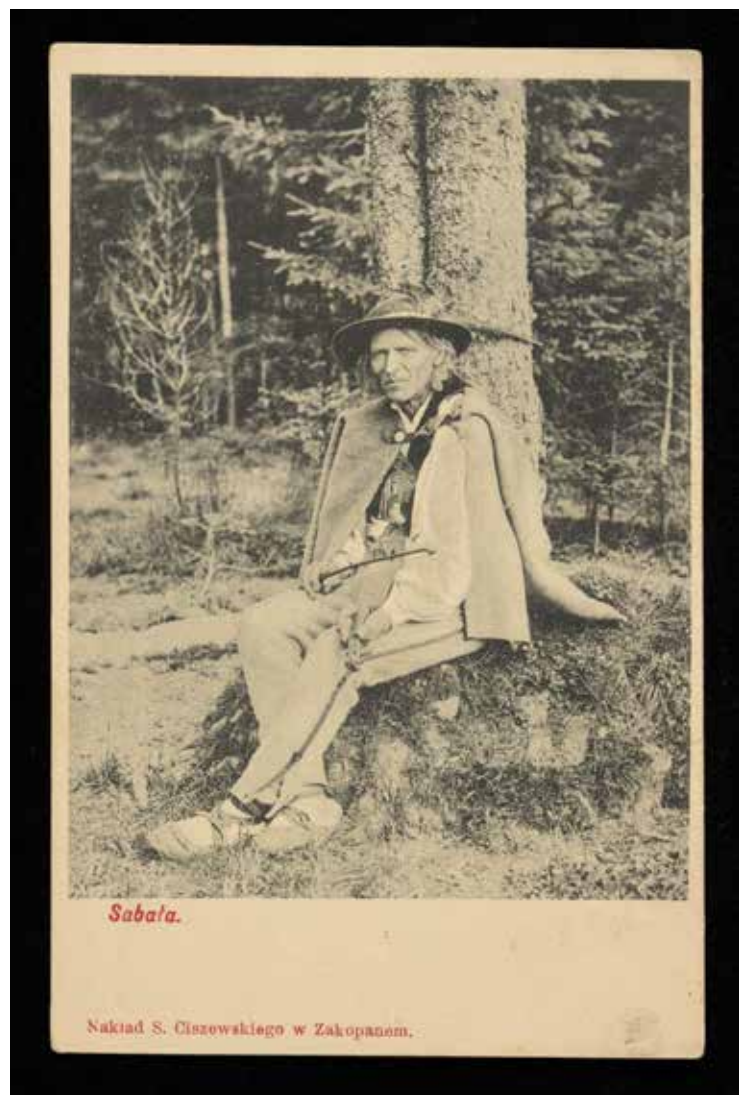
Współcześnie badacze także dokumentują i opisują przejawy muzyki tradycyjnej, skupiając się na przykład na instrumentarium. I tak o cymbałach i ligawce (popularnym na Podlasiu i w części Mazowsza aerofonie, na którym gra się tylko przez jeden miesiąc w roku, w Adwencie) pisał Piotr Dahlig, o lirze korbowej i dudach – Zbigniew J. Przerembski. Prace o tańcu z kolei stworzyli Roderyk Lange i Grażyna W. Dąbrowska, a współcześnie specjalistą od etnochoreologii jest Tomasz M. Nowak.

Istotą utrwalania przejawów tradycji w XXI wieku jest także dokumentowanie jej przemian. Całkiem niedawno w wielkopolskim Regionie Kozła – który swoją nazwę wziął od typowego instrumentu tej krainy, czyli dud zwanych kozłem białym – ten niezwykle aerofon... wydrukowany został na drukarce 3D (!). Tradycja żyje, trwa, ale się zmienia.

ZANIM WYMYŚLONO YOUTUBE I SPOTIFY. PIERWSZE NAGRANIA

Współcześnie muzyka dostępna jest za pomocą jednego kliknięcia. W dowolnej chwili i w dowolnym miejscu możemy posłuchać... dowolnej muzyki. YouTube jest oczywistością, mimo że ma dopiero 20 lat. Sama możliwość nagrywania dźwięku sięga końca XIX wieku. Stoi za nią Thomas Alva Edison, wszechstronny wynalazca (zawdzięczamy mu fonograf, żarówkę, krzesło elektryczne), który zmienił oblicze muzyki. W 1878 roku opatentował pierwsze urządzenie do rejestrowania i odtwarzania dźwięku – fonograf. Dziś każdy z nas ma dobrej jakości rejestrator w swojej kieszeni, w telefonie. Jednak w czasach Edisona możliwość utrwalenia dźwięku i odtworzenia go była ogromną zmianą. Tak wielką, że niektórzy nie dowierzali, że jest to możliwe i zarzucali osobom prezentującym działanie





fonografu... brzuchomówstwo i hochsztaplerstwo (z początku sceptyczna była nawet nasza Akademia Umiejętności). Edison planował, że jego wynalazek posłuży do nauki lub dokumentacji języków, być może też do przesyłania „pocztówek dźwiękowych” (co rzeczywiście się zadziało – poczta głosowa, „głosówki”), jednak z początku było to niedoskonałe urządzenie (na wałku woskowym mieściło się ok. 2 minut muzyki i nie wszystkie instrumenty dobrze brzmiały. W nagraniu słychać było także mnóstwo szumów i trzasków). Już w 1890 roku po raz pierwszy utrwalono w formie audialnej muzykę tradycyjną, miało to miejsce w Ameryce. Walter Fewkes zarejestrował wówczas pieśni Indian Passamaquoddy. Najstarszą zachowaną rejestracją polskiej muzyki tradycyjnej są z kolei nagrania Jana Sabala Krzeptowskiego syna z... 1904 roku! Sporą kolekcję muzyki podhalańskiej utrwalił następnie w latach 1913-1914 Juliusz Zborowski; nagrania te

zostały dopiero niedawno zdigitalizowane i udostępnione (etnofon.pl).

W międzywojniu działały w Polsce dwa archiwa – pierwsze z nich to Regionalne Archiwum Fonograficzne w Poznaniu (powołane w 1930 roku), którego kierownikiem był Łucjan Kamieński. Zatrudniał on do pracy swoich studentów, późniejsze ważne osoby w polskiej etnomuzykologii: Jadwigę Pietruszyńską (-Sobieską) i Mariana Sobieskiego. W Warszawie działało z kolei Centralne Archiwum Fonograficzne (założone w 1934 roku), kierowane przez Juliana Pulikowskiego. W założeniu miały powstać liczne placówki regionalne, które pracowałyby lokalnie i deponowały kopie nagrań w CAF-ie. Wojna pokrzyżowała te plany. Pomimo licznych rejestracji dokonanych do 1939 roku, większość z nich zginęła w pożodze wojennej. Z poznańskiego archiwum ocalało kilka wałków woskowych z okolic Nowego Tomysła, których kopie wykonano w Berlińskim Archiwum Fonograficznym. Z kolei nagrania z CAF-u do niedawna uważane były za zaginione. Ale kilka lat temu... odnalazły się! Na strychu w Toruniu natknięto się na cztery wałki woskowe, na których Bonifacy Zielonka, współpracownik CAF-u, zarejestrował folklor kujawski, dosłownie parę chwil przed wybuchem drugiej wojny światowej.

Po II wojnie starano się rejestrować pozostałych przy życiu wykonawców, dawnych mistrzów, urodzonych jeszcze w końcu XIX wieku. Ostatecznie zajęli się tym etnomuzykolodzy pracujący w Państwowym Instytucie Sztuki, w tym Jadwiga i Marian Sobiescy, przedwojenni studenci Uniwersytetu Poznańskiego i współpracownicy Kamieńskiego w RAF-ie. W 1950 roku PIS, przy współudziale Polskiego Radia, przeprowadził trwającą cztery lata ogólnopolską Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego. Zarejestrowano wówczas około 50 tys. nagrań pieśni i melodii instrumentalnych z całej Polski. W badaniach-nagraniach brali udział studenci, w tym późniejsi profesorowie etnomuzykologii, jak Anna Czekanowska, Ludwik Bielawski i Jan Sześzewski – reprezentujący ważne dla (etno)muzykologii pokolenie roku 1929, a także Anna Szałasna, wieloletnia kierowniczka instytutowego archiwum fonograficznego. Praca dokumentacyjna jest kontynuowana. W Instytucie funkcjonują Zbiory Fonograficzne, którymi kieruje dr Jacek Jackowski. Tam też zdeponowany jest wspomniany wałek z najstarszym nagraniem, z 1904 roku. Zarówno ta historyczna rejestracja, jak i dokumentacje z czasów AZFM oraz inne współczesne nagrania sukcesywnie udostępniane są na specjalnej platformie

SABALA – ZAKOPANE, NAKŁAD S. CISZEWSKIEGO
ŹRÓDŁO: POLONA

(etnofon.ispan.pl), a także wydawane na płytach CD, dostępnych także online (etnofon.pl). Warto podkreślić, że jest to zbiór otwarty – nagrań wciąż przybywa, ponadto w ramach tzw. kolekcji zewnętrznych swoje rejestracje deponują w tej instytucji także inne muzea, fundacje, uniwersytety czy indywidualni badacze i dokumentaliści.

NA KRAŻKACH I W SIECI

Rejestracje muzyki tradycyjnej prowadzi również Polskie Radio, zwłaszcza w Radiowym Centrum Kultury Ludowej. Z archiwów tego zasobu wydawane są płyty w serii „Muzyka Źródeł” (jest to kopalnia wiedzy muzycznej), można także posłuchać tych nagrań w audycjach takich jak *Magazyn Kultury Ludowej „Źródła”* w PR II, nadawanym codziennie w samo południe. Muzykę tradycyjną wydają na płytach także fundacje: Muzyka Odnaleziona Andrzeja Bieńkowskiego czy Muzyka Zakorzeniona Piotra Baczewskiego (część albumów dostępnych jest na stronie muzykazakorzeniona.bandcamp.com). Ważne miejsce w popularyzacji muzyki tradycyjnej zajmują także regionalne wydawnictwa, w tym m.in. seria Miejskiego Domu Kultury w Kolbuszowej czy wielokrotnie nagradzane wydawnictwa In Crudo, autorstwa Remigiusza Mazura-

OSKAR KOLBERG, RYC. ALEKSANDRA REGULSKIEGO („KIOSY”, 1867, NR 129 S. 316C)
ŹRÓDŁO: POLONA



-Hanaja (prawdziwe źródło wiedzy muzycznej dostępne online: incrudo.bandcamp.com/). To płyty. Jeśli chodzi o zapisy nutowe, to poza wspomnianymi już *Dzielnymi wszystkimi* Oskara Kolberga warto sięgać do tzw. „Nowego Kolberga”, czyli serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”. W jej ramach ukazują się transkrypcje nutowe (wraz z tekstem) i komentarzami etnomuzykologicznymi. Kierowniczką Pracowni Etnomuzykologii, która zajmuje się opracowywaniem wydawnictwa, jest etnomuzykolożka i śpiewaczka Weronika Grozdek-Kołacińska. Prezentowane w serii nagrania pochodzą ze zbiorów Instytutu, w tym ze wspomnianej Akcji Zbierania... (ispan.pl/polska-piesni-i-muzyka-ludowa-seria-wydawnicza). Dotychczas ukazały się tomy poświęcone następującym regionom: Kujawy, Kaszuby, Warmia i Mazury, Lubelskie, Podlasie, Kurpie.

OUTRO

Warto sięgać do źródeł – nagrań i transkrypcji, aby odkryć prawdziwą polską muzykę tradycyjną, a nie jej estradową wersję, prezentowaną przez zespoły pieśni i tańca. Warto też poszukać folkloru w swoim regionie pochodzenia/zamieszkania czy też innym, który nas pasjonuje. Dotrzeć do wykonawców, znających daną muzykę jeszcze z „pierwszej ręki”. Dziś można bowiem poznawać muzykę tradycyjną poprzez nagrania archiwalne, wydawnictwa płytowe i książkowe, można też pokusić się o „wycieczkę po muzyce tradycyjnej” i wspólne pomuzykowanie in situ, z muzykantami, muzykzkami czy śpiewakami z danego regionu. Tak czynił choćby Fryderyk Chopin, który w 1825 roku z Szafarni pisał w liście do rodziny: „Już była prawie 11-nasta, gdy Frycowa basetlę przynosi, gorszą od skrzypicy, o jednej tylko stronie. Dorwawszy się zakurzonego smyka jak nie zaczęć basować, takim tego dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć na dwóch Fryców, jednego śpiący na skrzypkach, drugiego na jednostronnej, monokordycznej, zakurzonej [...] rzepolącego basetli, gdy wtem panna Ludwika raus zawołała; trzeba było więc wrócić, dobranoc powiedzieć i pójść spać” (Krystyna Kobylańska, *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*, PWM 1972). O wartościach artystycznych chopinowskich mazurków nikogo chyba przekonywać nie trzeba. Wątek inspiracji folklorem w szeroko rozumianej muzyce klasycznej to jednak temat na osobną, ciekawą opowieść. ●

SPORTOWY RYNEK MUZYKI

Polska stała się krajem grających stadionów. Ale coraz częściej grających muzykę, a nie mecze piłkarskie

TEKST Bartek Chaciński

Tu stadiony, fejm i ckiwy pop, a jestem sama na wskroś” – śpiewa sanah w najnowszej piosence *Itepe itede* o tym, co ją gryzie. Ale jednocześnie gra kolejne koncerty w ramach tegorocznej trasy „sanah na stadionach”. Trasa obejmuje sześć miast, rozpoczęła się w maju w Gdańsku, a zakończyła we wrześniu powrotem artystki na PGE Narodowy. I nie są to bynajmniej jedyne stadionowe koncerty polskich gwiazd w tym roku.

W 2026 przeżywamy kulminację zjawiska zapoczątkowanego siedem lat temu, kiedy Dawid Podsiadło i Taco Hemingway wypełnili publicznością warszawski PGE Narodowy, otwierając nową erę stadionizacji polskiej muzyki – w 39 lat po pożegnalnym koncercie grupy Perfect na Stadionie Dziesięciolecia, który stał się jednym z masowych wydarzeń schyłkowego PRL-u. Obiekt stojący w tym miejscu bardzo się zmienił – Euro 2012 przyniosło pełną modernizację największych polskich aren piłkarskich, a PGE Narodowy stał się symbolem zmiany.

Na czym ta zmiana polega? W największym skrócie: gigantyczne stadiony stworzone do międzynarodowych rozgrywek piłkarskich okazały się z konieczności także wielofunkcyjnymi arenami, a z braku odpowiednio dużych meczów organizacja koncertów – dla promotorów opłacalna, bo pozwalająca zebrać jednocześnie 50-80 tys. osób na widowni – stała się sposobem na utrzymanie kosztownych obiektów. W ten sposób w roku 2026 jeden tylko PGE Narodowy

będzie gościł ledwie pięć spotkań piłkarskich i aż 16 koncertów zagranicznych i polskich gwiazd.

Dla tych ostatnich Dawid Podsiadło – z 18 stadionowymi koncertami, jak do tej pory – stał się punktem odniesienia. I w ciągu siedmiu lat – z pandemiczną przerwą – polscy artyści sprzedali już ponad 30 takich wydarzeń. Tylko w tym roku na dwa wieczory na PGE Narodowym lądowali Mata i Taco Hemingway, a sam Podsiadło zagrał sześć imprez stadionowych w różnych miastach. Łącznie – zakładając, że wszystko pójdzie zgodnie z planem – doczekamy się 17 koncertów stadionowych pojedynczych polskich artystów (Mata, Miuosh z Zespołem Ślask, Podsiadło, sanah, Taco) w ciągu 12 miesięcy. Przewinie się przez nie na widowni blisko milion osób.

Ta statystyka jest budująca z punktu widzenia promocji polskiej muzyki, ale wpisuje się w globalne zjawisko kumulowania ruchu koncertowego wokół imprez o bardzo dużej skali, organizowanych w wielkich miastach. Już nie artysta jeździ do publiczności, tylko ta ostatnia do artysty. Harry Styles gra w nowojorskiej Madison Square Garden (MSG) 30 razy z rzędu. Za to, że gwiazda nie wygeneruje dodatkowego śladu węglowego i wydatków na montaż sceny w kolejnych miastach, zapłacą fani – w biletach lotniczych i wydatkach na noclegi. A MSG to i tak obiekt mniejszy niż polskie stadiony – choć wcześniej Styles zagrał 10 koncertów z rzędu na amsterdamskim stadionie

Johan Cruijff ArenA mieszczącym ponad 70 tys. widzów.

Do tego dochodzi jeszcze jeden problem: o ile polscy artyści sprzedają bilety we w miarę przystępnej cenie, to zagraniczne koncerty na stadionach śrubują wydatki. A że domowe budżety nie są z gumy, istnieją powody, by podejrzewać, że największe imprezy mają wpływ na wymieranie małych klubów. A te i tak z trudem radziły sobie po pandemicznej przerwie.

W Polsce nie mamy jasnych wyliczeń opisujących skalę tego zjawiska, ale w Wielkiej Brytanii zostało zbędane. Pisano o popandemicznym wymieraniu 16% sektora mniejszych sal. A Music Venue Trust – organizacja pomocowa trzeciego sektora, wspierająca mały rynek koncertowy – rozpoczęła inicjatywę o nazwie Music Venue Properties, zbierając pieniądze na wykup zagrożonych zamknięciem małych, niezależnych miejsc z ciekawym programem i dużym znaczeniem dla rynku. Wsparli ją liczni artyści, m.in. Paul McCartney i Radiohead. Grupa Coldplay przekazała na MVP 10% dochodów z zeszłorocznej trasy – a to zespół stadionowy, Coldplay zagrał w ubiegłym roku m.in. 10 koncertów z rzędu na Stadionie Wembley.

Dla wykonawców taki gest to w istocie pomoc przyszłej konkurencji – młodszymi z reguły artystom, którzy dziś zaczynają albo dopiero rozwijają karierę. A dla przemysłu rozrywkowego – rzecz fundamentalnie ważna, pozwalająca zachować ciągłość. Już toczą się u nas rozmowy – m.in. na łonie Rady

Polskiego Przemysłu Muzycznego – nad rodzajem solidarnościowego systemu, który nie rozwijałby wielkich hal i stadionów kosztem małych scen. W zupełnie osobnym procesie największych promotorów koncertowych – tych, którzy sprzedają stadionowe bilety – wziął pod lupę Urząd Ochrony Konkurencji i Konsumentów.

Z punktu widzenia podatnika rzecz jest paradoksalna: sportowe hale i stadiony najczęściej utrzymuje on sam, poprzez płacone lokalnie podatki. Wielcy promotorzy, także zagranicz-

ni, organizując tam swoje wydarzenia, wykorzystują więc sportowy system tworzony za publiczne środki. Płacąc wysokie kwoty za koncerty zagranicznych gwiazd, podatek składa się więc na utrzymanie tych obiektów niejako po raz drugi, choć już z większą świadomością tego, co robi.

Często zupełnie nie ma za to świadomości wpływu, jaki te jego wybory trudnych do nagłośnienia obiektów sportowych jako sal do odbioru muzyki mają na rynek.

A w praktyce każdy taki wybór oznacza, że sportowy charakter sceny koncertowej się nie tylko utrzyma, ale nawet pogłębi. Że jeśli dziś miasta nie budują dużych sal z przeznaczeniem na koncerty, to tym bardziej nie będą się spieszyć. A nastawiona na rekordy, podszyta ambicją docierania do większej widowni rywalizacja artystów też może się stać stopniowo coraz bardziej sportowa, a mniej artystyczna. To chyba największe zagrożenie stadionizacji. ●



FOT. RAFAŁ GUTOWSKI



DLA MŁODYCH MUZYKA TO ZA MAŁO

Organizatorzy festiwali muzycznych przyznają, że ich praca to ciągłe poszukiwania, dostosowywanie do zmieniających się trendów, eksperymentowanie. I oczywiście zarządzanie kryzysami

TEKST Mariusz Herma

Ale to, jak sytuacja wygląda od czasu pandemii, uznają za bezprecedensowe. „Bo ludzie po prostu zachowują się inaczej, szczególnie młodzi” – stwierdził na konferencji towarzyszącej festiwalowi Tallinn Music Week dyrektor artystyczny festiwalu Colours of Ostrava, a przytaknęły mu reprezentantki fińskiego Flow Festival, brytyjskiego Glastonbury i estońskich gospodarzy. Z ich dyskusji wyłoniło się kilka powodów, dla których wyzwania – ale poniekąd także szanse – stojące obecnie przed festiwalami można rzeczywiście uznać za bezprecedensowe.

Po pierwsze: luka covidowa. Z powodu przerwy pandemicznej w organizowaniu nie tylko muzycznych imprez wielu młodych ludzi nie wie, na czym w ogóle polegają festiwale, czym jest ich atmosfera, co takie wydarzenia mają im do zaoferowania. No i dlaczego mieliby na kilka dni zamienić wygodne sypialnie na pole namiotowe. „Trzeba im wszystko tłumaczyć od zera i to dla nas nie lada wyzwanie” – przyznawał czeski delegat. Dodatkowym problemem jest rosnąca popularność stadionowych koncertów gwiazd, które poza konkurowaniem o uwagę wysysają pieniądze z portfeli młodych.

Po drugie: marka nie wystarcza. Kiedyś melomani w ciemno kupowali bilety na swoje ulubione festiwale, wielu robiło to nawet przed ogłoszeniem pierwszych wykonawców. Obecnie – i to znów dotyczy w największym stopniu nowej generacji widzów – dominuje zwyczaj czekania na ujawnienie pełnego line-upu, czyli listy występujących artystów. Organizatorzy do końca nie wiedzą więc, ile osób stawi się pod scenami. Dyrektor artystyczny Colours of Ostrava ilustrował to wynikami ankiet, które przeprowadzają wśród uczestników imprezy. W odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego jeździsz na festiwale?” większość deklaruje, że robią to dla atmosfery, poczucia wspólnoty itd. Ale już na pytanie: „Czemu kupujesz bilety na festiwale?” odpowiadają jednoznacznie: dla line-upu.

Po trzecie: muzyka nie wystarcza. Urozmaicanie festiwali pozamuzycz-

nymi atrakcjami nie jest niczym nowym, ale jeszcze nigdy nie trzeba było tak bardzo dbać chociażby o ofertę kulinarną – w tym o napoje bezalkoholowe, co już jest pewną nowością. „Byłem wobec tego pomysłu bardzo sceptyczny, ale po lewej stronie głównej sceny ustawiliśmy bar bezalkoholowy, a po prawej standardowy. I przez wszystkie cztery dni festiwalu przed barem bezalkoholowym stała dłuższa kolejka” – mówił czeski panelista. Poza jedzeniem i piciem wprost obowiązkowe stają się organizowanie przestrzeni relaksu typu „mind & body spa”, strefy dyskusji, czytania, i designu. Słuchacze chcą też być bliżej artystów, bez barier oddzielających ich od wykonawców, stąd próby innego aranżowania przynajmniej mniejszych scen.

Po czwarte: przywiązanie do wartości. Młodzi ludzie bardzo zwracają uwagę, jakie wartości reprezentuje festiwal i czy się z nimi identyfikują. Dlatego trzeba być bardzo ostrożnym, kogo dobiera się za sponsora i oczywiście jakich artystów zaprasza. Pojedyncza wpadka może bowiem ciążyć później latami. W Tallinie na innym panelu sporo mówiono o bojkotach, jakie dotknęły szereg imprez – od brytyjskiego Field Day po hiszpański Sónar – ponieważ właściciel agencji organizującej te wydarzenia inwestuje w izraelskie osiedla na terenach okupowanych, działa też w sektorze zbrojeniowym. Na wartości większą niż kiedyś uwagę zwracają także wolontariusze, którzy chcą się identyfikować z festiwalami, na których pracują, czuć się ich częścią. I chociaż wciąż nie dostają pieniędzy za swoją pracę, coraz częściej organizator przekazuje deklarowane przez wolontariuszy kwoty na wybrane organizacje charytatywne.

Po piąte: bezpieczeństwo. Tradycyjnie festiwale przedstawiano jako przestrzeń wolności – jako miejsca, w których wreszcie można pozbyć się ograniczeń i „być sobą”. Obecnie bardziej przedstawia się je jako strefy bezpieczeństwa. Czesi mają na swojej imprezie „punkt zdrowia psychicznego”, a polski Open'er „punkty

psychologicznej interwencji kryzysowej oraz wsparcia emocjonalnego”. Na festiwalu Roskilde co roku 90 dorosłych pracowników społecznych – na co dzień nauczycieli, lekarzy czy duchownych – chodzi po polu festiwalowym i dopytuje młodych, czy wszystko u nich w porządku. A tych podchmielonych przekonują, że czas odstawić kufel i iść spać.

Wspomniane wyzwania stają się jeszcze bardziej wymagające, jeśli zważymy na fakt, że główne festiwale w naszym regionie mają już 20-, 30-letnią tradycję – u nas dotyczy to takich imprez jak Open'er czy Off Festival. Taki staż oznacza, że część publiczności, często nawet jej trzon, stanowią osoby, które zaczynały przygodę z tymi imprezami jako studenci czy nawet nastolatki. Obecnie to już osoby w średnim wieku, z własnymi przyzwyczajeniami i oczekiwaniami. Tymczasem organizatorzy festiwali muszą przyciągać nowych, młodszych słuchaczy, aby zapewnić sobie publiczność na kolejne dekady. „Dlatego nie możemy wprowadzać zmian zbyt szybko, aby nie stracić dotychczasowej publiczności, trzeba postępować niezwykle ostrożnie” – przyznawał wysłannik festiwalu Colours of Ostrava.

A co do nowej generacji, organizatorzy narzekają również na niedostateczny napływ świeżych idoli – przez główne sceny od lat (dekad!) przewijają się te same gwiazdy. Powtarzające się nazwiska niosą nie tylko ryzyko znudzenia publiczności, coraz bardziej konkurują ze sobą same imprezy. A to przekłada się na dramatycznie rosnące honoraria. „Przed covidem nasi najdrożsi headlinerzy kosztowali jakieś 400 tys. euro i to były wyjątkowe sytuacje. W tej chwili oferujemy milion euro i często to nie wystarcza” – ujawnił czeski panelista.

Za pozytywną zmianę uznał za to rosnącą popularność wolontariatu wśród... seniorów. I wyliczał ich atuty: „Nie gapią się w telefony. Nigdy się nie spóźniają. Nie boją się rozmawiać z ludźmi. Są znakomici”. I młodzi to także doceniają. ●

MUZYKA NIE MOŻE LEŻEĆ W SEJFIE

Z **Michałem Pepolem** – wiolonczelistą, aranżerem i kompozytorem –
rozmawia Aleksandra Chmielewska

Spotykamy się w Nowym Teatrze. Mam wrażenie, że przestrzeń teatralna jest dla ciebie czymś więcej niż tylko miejscem pracy.

Od czasu studiów jestem miłośnikiem teatru. Nie wiem nawet, czy nie jestem większym entuzjastą chodzenia na spektakle niż na koncerty. Bardzo mnie inspirowało stwarzanie nowej rzeczywistości na scenie – tego często mi brakuje na koncertach. Idziesz na przykład na Warszawską Jesień, słuchasz wspaniałych utworów, ale siedzisz w filharmonii, żyrandol świeci na cały regulator, dyrygent stoi na środku i macha, bo musi machać, żeby muzycy mogli zagrać. I nagle element wizualny zaczyna działać przeciwko muzyce. Zamykasz oczy i słyszysz, że to, co widzisz, nie ma nic wspólnego z tym, co brzmi. A przecież powinno mieć.

Mówisz teraz o sytuacji koncertowej z perspektywy odbiorcy. A jak to odbierasz z perspektywy muzyka?

Koncert wydawał mi się często sytuacją opresyjną dla wiolonczelisty. Wyjść na scenę, usiąść na stołku i przeżyć na nim wszystko od początku do końca: spokój, wściekłość, czułość, lęk... Wszystko odbywa się w tej jednej pozycji. Jeśli rockman czy artysta popowy chce podbiec do publiczności, uścisnąć komuś dłoń, powiedzieć coś czy napić się wody, to po prostu to robi. Ja bardzo tego potrzebowałem na scenie. Chciałem, żeby scena była miejscem, w którym nie czuję się zamknięty, tylko mogę robić to, czego w danym momencie potrzebuję. Stąd wzięły się moje potrzeby performatywne. Na przykład *Korę* zagrałem tutaj, w Nowym Teatrze, z Pawłem Sakowiczem, w wersji choreograficznej. Nie powiem, że byłem tancerzem, ale to był nasz duet ruchowy do muzyki. Zrobiliśmy z tego rodzaj spektaklu.

Skąd bierze się odwaga, żeby przestać powtarzać sprawdzone formy i zacząć szukać własnych? Domyślam się, że tego typu zmiana nie następuje z dnia na dzień.

Jest to ciągły proces. Przede wszystkim – z czasem zdasz sobie sprawę, że odpada coraz więcej ograniczeń. Coś, co kiedyś wydawało się niemożliwe, dzisiaj jest realne. Podam przykład: zawsze byłem fanem Kory i Maanamu.

Od dziecka, właściwie od szóstego roku życia. Mój tata kupił jakieś winyle, ja je odpalałem i non stop słuchałem. To totalnie we mnie wsiąkło. I ktoś mi kiedyś powiedział: „A czemu ty nie zrobisz projektu z Korą?”. Pomyślałem: co ja będę robił – grał na wiolonczeli covery? Przecież to byłoby straszne. Ale potem pojawiła się druga myśl: dlaczego właściwie miałbym grać covery? Można przecież zrobić to inaczej. I nagle otwiera się jakaś nowa droga: archiwalia, głos, materiały, nowa forma. Zaczynasz myśleć innymi kategoriami.

Odkryłeś tych „nowych dróg” już całkiem sporo. Czy stale pojawiają się kolejne?

Tak, na przykład niedawno swój debiut koncertowy miała orkiestra Pepol & The People, którą stworzyłem z moich uczniów. Uwielbiam pracować z młodzieżą. To nieformalny byt szkolny; nie jest to obowiązek, nie ma zaliczenia. Powiedziałem po prostu: „Słuchajcie, robię nowe projekty. Kto chce grać, zapraszam”. Wszyscy chcieli.

Co sprawia, że młodzi muzycy tak chętnie za tobą podążają?

Myślę, że najważniejszy jest kontakt. Ja się bardzo zmieniłem jako nauczyciel w czasie pandemii. Kiedy zaczęły się lekcje zdalne, kameralistyka właściwie przestała istnieć w normalnym sensie. Po powrocie do szkoły zdałem sobie sprawę, że dla wielu osób pandemia była trudnym doświadczeniem. Dla siedemnastoletniego człowieka czas izolacji, niepewności, to jest koszmar. To mnie bardzo zmieniło. Wcześniej byłem bardzo zasadniczy. Ktoś przychodził nieprzygotowany, a ja mówiłem: „Idź do domu, nie traćmy swojego czasu. Nauczysz się i wtedy przyjdź”. Po pandemii zrozumiałem, że pierwsza rzecz, którą muszę im dać, to kontakt. Relacja. Zbudowanie więzi i poczucia bezpieczeństwa.

Czyli zanim pojawi się muzyka, musi pojawić się człowiek?

Coraz częściej myślę, że głównym celem nauczyciela powinno być właśnie nawiązanie relacji z uczniem. Cała

reszta jest wtórna. Jeżeli jesteś przy uczniach, jeśli jesteś z nimi blisko, jeśli oni widzą, kim jesteś, to dostają dużo więcej niż tylko korektę intonacji czy rytmu. A ja mam poczucie, że dostają od nich może nawet więcej niż oni ode mnie.

Szkoda, że nie każdy nauczyciel to rozumie. Może dlatego tak często najważniejsi mistrzowie pojawiają się poza oficjalnym systemem.

Dla mnie jedną z takich osób był Krzysztof Warlikowski. On właściwie nigdy nie powiedział mi żadnej konkretnej uwagi muzycznej. Może nie czuł się kompetentny, żeby mówić mi: „Tu zagraj bardziej staccato” albo „Tu inaczej poprowadź frazę”. Ale czasem podchodził do mnie po próbie i mówił: „Michał, pięknie, ale może spróbuj...”. I często nie dopowiadał, o co mu chodzi. Nie dawał instrukcji. Raczej pokazywał, że ma jakąś potrzebę, że coś go porusza, że czegoś szuka. A ta jego potrzeba uruchamiała we mnie z kolei potrzebę dalszych poszukiwań. To było genialne. Przez lata podchodziłem do *Kartki z albumu* Mykietyna za każdym razem od nowa. Warlikowski nauczył mnie bardzo dużo, nie mówiąc prawie nic. Samą aurą. Naprawdę wiele mu zawdzięczam.

W twoich projektach pojawia się nie tylko wykonywanie muzyki, ale też – i może przede wszystkim – przetwarzanie, dopisywanie, praca z archiwum. To artystycznie bardzo ciekawe, ale od strony praw autorskich chyba dość skomplikowane?

Najbardziej skomplikowana pod tym względem była „Kora nieskończoność”. Pracowałem na wielu różnych materiałach: na płycie są sample, fragmenty Maanamu, moje kompozycje, głos Kory. Zgłaszając utwory do ZAiKS-u, trzeba było określić, co jest czyje i w jakich proporcjach. Do tego dochodziły zgody producenckie, wykonawcze, archiwalne – od instytucji, wytwórni, źródeł, osób prywatnych. Moja koleżanka, prawniczka zajmująca się prawem autorskim, mówiła, że dawno nie miała tak skomplikowanej sprawy.

Czy praca z archiwalią wpłynęła na twoje myślenie o tym, kto może decydować o dalszym życiu dzieła?

Oczywiście nie kwestionuję tego, że spadkobiercy powinni otrzymywać tantiemy, kiedy korzysta się z dorobku artysty. To jest jasne. Ale czasem mam problem z sytuacją, w której osoby niemające zawodowego związku z muzyką zaczynają decydować o tym, co wolno z tą twórczością zrobić, a czego nie wolno. Bo wtedy można bardzo łatwo zablokować żywe funkcjonowanie muzyki. Wielki artysta po śmierci nadal powinien być obecny w kulturze. Jego twórczość powinna być grana, przetwarzana, reinterpretowana. Nie chodzi o brak szacunku. Przeciwnie – czasem właśnie przetworzenie jest formą przedłużenia życia dzieła. Przychodzi mi do głowy przykład Prokofiewa, który nie zgadzał się na transkrybowanie swoich utworów. Trudno sobie wyobrazić, że podchodziliby do tego tak samo, gdyby żył dzisiaj i miał świadomość tego, jak działa współczesny rynek muzyczny, jak funkcjonują nagrania, internet, serwisy streamingowe.

FOT. WUNSCH & SAMSEL



I jeszcze sztuczna inteligencja.

No właśnie. Sztuczna inteligencja korzysta z ogromnych zasobów istniejących utworów, nie pytając nikogo o zgodę. Tylko że to jest zupełnie inna sytuacja niż świadoma reinterpretacja, w której wiadomo, kto o czym rozmawia, po co sięga do cudzego materiału, jaki jest gest artystyczny.

Kiedy obserwuję twoją działalność, mam poczucie, że jest w niej coś niemożliwego do zastąpienia przez sztuczną inteligencję: ciągłe przekraczanie schematów, nieustanne poszukiwanie autentyczności. Czy myślisz, że w świecie coraz bardziej nasyconym AI muzyka tworzona przez człowieka zyska na wartości?

Mam wrażenie, że sztuczna inteligencja sprawi, że muzyka stworzona przez człowieka stanie się dobrem luksusowym. Trochę jak perły. Są prawdziwe i są sztuczne. Te sztuczne mogą być bardzo podobne do prawdziwych, czasem na pierwszy rzut oka niemal identyczne. Ale ktoś, kto naprawdę patrzy – albo w naszym przypadku: naprawdę słucha – rozpozna różnicę. I wybierze prawdziwe. ●

X, Y, Z... – POKOLENIE W MUZYCE

TEKST Aleksandra Chmielewska

Nie tak dawno odkryłam, że „XD” znaczy zupełnie co innego niż „xd”. Jestem z pokolenia milenialsów, więc sprawa nie jest dla mnie oczywista. Za to różnicę doskonale wyczuwają przedstawiciele generacji Z – ci sami, którzy używają na co dzień słówek „essa”, „rel” i „slay”. Może to brzmi absurdalnie, ale takie drobiazgi skutecznie przypominają, że osoby urodzone w odstępie zaledwie kilku lat dorastają w nieco innej rzeczywistości. Świat emotek, memów i internetowego slangu to tylko wierzchołek góry lodowej. Pokolenie X pamięta rzeczywistość bez internetu, milenialsi obserwowali jego narodziny, a zetki nie znają świata bez smartfonów, mediów społecznościowych i nieograniczonego dostępu do informacji.

W świecie muzyki pojęcie pokolenia nie jest niczym nowym. Muzykolodzy wyróżniają na przykład „pokolenie stalowowolskie” reprezentowane przez Eugeniusza Knapikę, Aleksandra Lasonia i Andrzeja Krzanowskiego albo „pokolenie '33” odnoszące się do Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Zbigniewa Bujarskiego. Mówi się też o kolejnych generacjach twórców skupionych wokół określonych festiwali i środowisk. Jednak takie podziały zwykle odnoszą się do podobieństwa języka muzycznego i wspólnych wyborów estetycznych. Tymczasem współczesne rozumienie pokoleniowości wygląda nieco inaczej. Pokolenia X, Y i Z definiowane są nie przez styl twórczości, ale przez warunki dorastania – z akcentem na technologie, media i sposoby komunikacji.

OD WINDOWS 95 DO SZTUCZNEJ INTELIGENCJI

Rok 1995. W Polsce niewiele osób ma w domu dostęp do internetu. Google jeszcze nie istnieje, YouTube powstanie dopiero za dziesięć lat, a Spotify za trzynaście. Na rynek wchodzi Windows 95. Młody kompozytor kończący studia korzysta najczęściej z komputera wyposażonego w procesor Intel 486 lub jednego z pierwszych

Pentiumów. Programy do edycji nut są dostępne tylko dla nielicznych. Tymczasem w warszawskim Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia młody Paweł Mykietyn, student Włodzimierza Kotońskiego – pioniera polskiej muzyki elektronicznej – korzysta z możliwości, o których wielu jego rówieśników może jedynie marzyć. Studio, wyposażone na początku lat 90. w nowoczesny sprzęt komputerowy, staje się miejscem spotkania tradycyjnego warsztatu kompozytorskiego z technologiczną rewolucją. To tutaj Mykietyn tworzy *Epiforę na fortepian i taśmę* – utwór nagrodzony później na Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej w Amsterdamie. Nie jest jedyny. Dla całego pokolenia kompozytorów wchodzących wówczas na scenę – twórców takich jak Jarosław Siwiński czy Anna Ignatowicz-Glińska – nowe technologie stają się ważnym narzędziem poszerzającym muzyczną wyobraźnię. Pokolenie X, mimo że dorasta jeszcze w świecie analogowym, doświadcza cyfrowej transformacji warsztatu kompozytora.

Rok 2010. Internet jest już codziennością, ale nie zdążył jeszcze całkowicie zdominować życia. Facebook przestaje być wyłącznie ciekawostką, rośnie popularność YouTube’a, a programy do edycji nut, takie jak Sibelius czy Finale, są już standardem. Młodzi polscy kompozytorzy coraz śmielej wychodzą poza granice jednego kraju i jednego medium. Jagoda Szmytka rozwija karierę pomiędzy Polską a Niemcami, współpracując z najważniejszymi europejskimi festiwalami muzyki współczesnej i tworząc utwory, w których tradycyjna partytura staje się tylko jednym z elementów rozbudowanego performansu. Tomasz Opałka łączy działalność kompozytora muzyki współczesnej z fascynacją kinem; wkrótce wyjedzie do Los Angeles, gdzie będzie współpracował z hollywoodzkimi twórcami, takimi jak Christopher Young czy Marco Beltrami. Coraz większą rozpoznawalność zyskuje Marta Śniady, która za kilka lat skomponuje *Memoperę* –

operę opartą na autentycznych wpisach internautów, łączącą współczesną muzykę eksperymentalną z estetyką internetowych memów. Dla pokolenia Y komputer nie jest już eksperymentalnym urządzeniem dostępnym wyłącznie w elitarnych studiach. Staje się niewidzialną infrastrukturą codziennej pracy. Rośnie też znaczenie mobilności. Milenialsi studiują i pracują w różnych krajach, uczestniczą w międzynarodowych kursach i budują sieci kontaktów wykraczające poza jedno środowisko artystyczne.

I wreszcie – rok 2026. Smartfon stał się przedłużeniem ręki, a internet jest środowiskiem, w którym funkcjonujemy przez cały dzień. TikTok wyznacza tempo przepływu informacji, a algorytmy podpowiadają nam, czego słuchać i co oglądać. W ciągu kilkunastu minut można obejrzeć fragment wykładu kompozytora z Nowego Jorku, spotkać się na wideochacie z muzykiem z Tokio i porozmawiać ze sztuczną inteligencją o multifonach na klawierze basowym. AI nie jest już futurystyczną ciekawostką, ale codziennym narzędziem wykorzystywanym do wyszukiwania informacji czy organizacji pracy.

W takiej rzeczywistości dorasta między innymi Filip Gołdanowski, urodzony w 2008 roku warszawski kompozytor, który mimo bardzo młodego wieku ma już na koncie sukcesy w prestiżowych konkursach, m.in. w Konkursie dla Młodych Kompozytorów im. Krzysztofa Pendereckiego. Należy do najmłodszych przedstawicieli pokolenia Z – generacji wychowanej w świecie smartfonów, streamingu i sztucznej inteligencji. Można by przypuszczać, że twórca dorastający w takiej rzeczywistości będzie sięgał po najnowsze technologie na każdym etapie pracy. Jednak sprawa jest bardziej złożona...

WBREW ALGORYTMOM

Przestrzeń pracy Filipa Gołdanowskiego to miejsce z pogranicza tradycyjnego kompozytorskiego gabinetu i galerii sztuki. Nie znajdziemy tu konsoly, niezliczonych zwojów kabli ani kilku monitorów. Zamiast tego są regały wypełnione partyturami mistrzów i starannie uporządkowane szkice własnych utworów – bo młody twórca zapisuje muzykę ręcznie. Jego partytury zachwycają nie tylko precyzją zapisu, lecz także walorami estetycznymi. Momentami przypominają wręcz autonomiczne dzieła graficzne. Jak sam przyznaje, ręczne notowanie muzyki sprawiało mu przyjemność od najmłodszych lat. Fascynuje go nie tylko sam proces komponowania, ale również wizualny wymiar partytury. „Kocham papier oraz partytury, które nieraz są równocześnie

dziełami plastycznymi. Inspiracją dla mnie są tacy kompozytorzy jak Sylvano Bussotti, R. Murray Schafer, wczesny Karlheinz Stockhausen – ich partytury są po prostu niezwykłe”.

Co ciekawe, Gołdanowski dystansuje się również od wielu zjawisk powszechnie kojarzonych z jego generacją. Choć korzysta z elektroniki i tworzy materiały wideo do własnych utworów, nie uważa się za szczególnie „nowoczesnego”. Nie szuka inspiracji w mediach społecznościowych ani w popkulturze, znacznie bliższa jest mu obserwacja natury i próba przekładania jej zjawisk na język muzyki. Jego przykład pokazuje, że przynależność pokoleniowa nie musi przesądzać o estetycznych wyborach twórcy ani o preferowanych przez niego narzędziach pracy.

Oczywiście każda próba opisywania twórców przez pryzmat pokoleniowych kategorii niesie ze sobą ryzyko uproszczenia. W końcu za etykietami stoją konkretni artyści, których wybory nie muszą podążać za dominującymi trendami. Przykład Filipa Gołdanowskiego wydaje się jednak świadczyć o czymś więcej niż tylko o tym, że od każdej reguły znajdują się wyjątki. Może w świecie przeciążonym technologią, nieustannym przepływem informacji i niemal nieograniczonymi możliwościami, powrót do prostoty i analogowości staje się nową formą buntu? Może największym luksusem jest dziś czas spędzony sam na sam z kartką papieru, ołówkiem i własnymi myślami?

KOMPOZYTORZY PRZYSZŁOŚCI

Kompozytorskie zetki to wciąż nie koniec pokoleniowej wyliczanki. Już wkrótce będą kończyć szkoły muzyczne najstarsi przedstawiciele pokolenia Alfa (urodzeni już po 2010 roku).



MARTA ŚNIADY, FOT. BARTEK SADOWSKI



KRZYSZTOF PENDERECKI, FOT. WOJCIECH DRUSZCZ

Pierwszych muzycznych kroków pokolenia Beta (obejmującego dzieci urodzone od 2025 roku), można się spodziewać dopiero za parę lat, ale już dziś wiadomo, że będą to kompozytorzy dorastający w rzeczywistości całkowicie nasyconej sztuczną inteligencją.

Dla pokolenia X rewolucją był komputer. Milenialsi obserwowali rozwój internetu. Zetki oswoiły media społecznościowe i algorytmy rekomendacyjne. Dla Alf i Bet AI prawdopodobnie stanie się równie naturalnym narzędziem jak wyszukiwarka internetowa dla ich starszych kolegów. Badacze przewidują, że sztuczna inteligencja przestanie być wyłącznie narzędziem wspierającym proces twórczy, a stanie się jego pełnoprawnym uczestnikiem. Coraz częściej mówi się wręcz o „AI natives” – pokoleniu osób, które od najmłodszych lat będą funkcjonować w nieustannym dialogu z algorytmami.

Nietrudno wyobrazić sobie przyszłość, w której większość kompozytorów będzie konsultować pomysły z algorytmem, generować

dziesiątki wariantów materiału dźwiękowego i testować je w wirtualnych środowiskach jeszcze przed pierwszą próbą z muzykami. Niełatwo też wymyślić świat, w którym współpraca kompozytorów z AI wykroczy poza granice zwykłej „konsultacji”. Trudno w tym momencie wyrokować, czy twórczość zostanie podporządkowana logice algorytmów i ekonomii uwagi, ale warto zwrócić uwagę na to, że im więcej możliwości oferuje technologia, tym silniejsza wydaje się potrzeba prostoty. Można to zaobserwować nie tylko w świecie muzyki. Powracają płyty winylowe, analogowe syntezatory i fotografia na kliszy. Renesans przeżywają papierowe kalendarze, rękodzieło i przedmioty, których wykonanie wymaga czasu, cierpliwości oraz fizycznego zaangażowania. Tak jakby w świecie natychmiastowych rozwiązań ludzie zaczęli tęsknić za doświadczeniami, których nie da się przyspieszyć ani zoptymalizować.

Być może więc pytanie o to, czy da się odnaleźć wspólne mianowniki dla muzycznych pokoleń X, Y i Z, nie jest najważniejsze. Znacznie ciekawsza wydaje się inna kwestia: jak twórcy odnajdują własny głos w świecie, który oferuje im niemal nieskończoną liczbę możliwości? Może właśnie dlatego, że tak wiele rzeczy można dziś wygenerować, skopiować i przyspieszyć, coraz większego znaczenia nabierają gesty proste, powolne i niepowtarzalne – takie jak ręcznie zapisana partytura. ●

[...] w świecie natychmiastowych rozwiązań ludzie zaczęli tęsknić za doświadczeniami, których nie da się przyspieszyć ani zoptymalizować

FELIETON

CZYTANIE ŻYCIA

TEKST Justyna Sobolewska

L iteratura wchodzi w nasze życie – czasami nie wiemy, czy coś przeżyliśmy czy o tym przeczytaliśmy. Kiedy okazuje się niezbędna? W momentach, gdy tracimy grunt pod nogami, kiedy nie możemy sobie poradzić z tym, co dzieje się w życiu – na przykład z odchodzeniem bliskich. Powracają do nas cytaty czy obrazy z książek, uświadamiamy sobie, że ktoś już to wcześniej opisał. W tym zapisanym doświadczeniu jest jakaś pociecha, czyjeś zdania wyrażają też nasze życie. „Dzięki literaturze stajemy się lepszymi obserwatorami życia, to ono przeobraża się dla nas w poligon; tym samym stajemy się lepszymi czytelnikami literackich szczegółów; co z kolei sprawia, że stajemy się lepszymi czytelnikami życia” – pisał James Wood w swojej wspaniałej książce *Jak działa literatura*.

Patrzę na tatę, kiedy idziemy na spacer, i widzę, że zmalał, jest nagle niższy ode mnie, przypominam sobie postać ojca w *Sklepiech Cynamonowych* Schulza, która zamienia się w kondora. Parkinson zmienia ciało, tworzy ptasią sylwetkę. Ciało nie słucha komend z mózgu, zapomina czynności, ręce badają każdy przedmiot bez świadomości, do czego służy. Cały pancerz ciała przechodzi transformację, tylko kształt dłoni pozostaje ten sam. Widzę tę znaną dłoń, która niepewnie dotyka kranu, dłoń nie pamięta, między umysłem i ciałem połączenia są zerwane. Gdzie jest świadomość, kiedy nie ma jej tutaj?

Gubią się też słowa, nie wiadomo, dokąd zmierzają, zdania tracą siłę w połowie. Ze strzępków próbuję wyłowić sens. „Co za nieprzyjemna sytuacja” – mówi. Czy to nagła analiza swojego stanu? Co pewien czas

świadomość wraca na miejsce i tata mówi o uwięzieniu w chorobie. Słowa wypowiedane mają swoje konteksty w innych sferach rzeczywistości – w snach, halucynacjach, są inne rzeczywistości, inne mieszkania, inne postaci, z którymi toczy się dialog. Nagle: „Dusza”. Po chwili: „Jak dobrze, że nie oszczędzałem na korsykańskich kurach!”. Łapanie strzępków zdań. W nocy nie mogę spać, przypominają mi się te korsykańskie kury. Śni mi się, że zapisuję to zdanie. Przypominają mi się książki, do których teraz chcę wrócić.

Patrzę na zmniejszonego tatę i na jego zdjęcie sprzed kilku lat tak, jak Philip Roth patrzył na swojego ojca w książce *Dziedzictwo*. „Połączyć w jednym obrazie tę krępką maszynowość mężczyzny ze zdjęciem z tym uosobieniem beziły i choroby, widocznym na kanapie, było i nie było niemożliwością. Całą mocą mojej psychiki próbowałem połączyć tych dwóch ojców i uczynić z nich jednego, lecz było to szaleńcze, nawet diabelskie zadanie” (przeł. Jerzy Jarniewicz). Patrząc na zdjęcie i na chorego ojca, Roth miał poczucie, że wszystko odbywa się jednocześnie – scena sprzed lat i teraźniejszość. Kluczowa jest scena mycia ojca i czyszczenia łazienki, zabrudzonej kupą, szczoteczką do zębów. Ojciec na jego widok rozplakał się z rozpacz i wstydu. A syn znalazł w tym sprzątaniu paradoksalną radość, poczucie, że mógłby to robić cały czas. „A więc to było ojcowskie dziedzictwo. I nie dlatego, że czyszczenie brudów było symbolem czegoś innego, ale dlatego, że było samą rzeczywistością życia, ani mniej, ani więcej. Oto moje dziedzictwo: nie pieniądze, nie tefilin, nie kubek do golenia, ale to gówno”. Na

stępnego dnia pomagał ojcu wykopać się. Patrzył na jego ciało i chciał utrwalić je w pamięci. Po jego śmierci miał sen, w którym ojciec miał pretensję, że źle go ubrał do trumny. Obudził się przerażony i zrozumiał, że nie chodzi o garnitur, ale pisanie książki o ojcu: „W moich snach będę żyć wiecznie jako jego synek, mając sumienie synka, tak jak on będzie żył tam, nie tylko jako ojciec, ale jako Ojciec, który osądzać będzie wszystko, co tylko zrobię”.

Kiedy widzimy naszych ojców i matki, bezradnych i zagubionych, w naszej głowie zderza się ten obraz z figurą Rodzica, niezadowolonego z naszego zachowania. Czy kiedykolwiek przestajemy być dziećmi, które mają wdrukowaną obawę, że znowu coś przeskrobały? Może właśnie dopiero ten moment sprawia, że wreszcie widzimy ich inaczej? Razem z obrazem ich kruchości i niepewności możemy sobie uświadomić, że często krytykowali nie nas, dzieci, tylko siebie samych. Ale myśmy tego nie wiedzieli. Oni, a potem my jako rodzice, często widzimy w dzieciach to, czego nie lubimy w sobie. Wszystko to rozumiemy późno, patrząc na ich niepewne ręce i słowa.

Wraca do mnie skakanie po chodniku z tatą, często tak robiliśmy zamiast iść. W książce *Girl dinner* Justyny Hrycyk bohaterka piecze przez całą noc tort, myśląc o gasnącej mistrzyni tortów. „Była królową wypieków, o tym myślałam, obserwując, jak powoli znika, wycieka przez palce, kap kap kap”. To jej ręka prowadzi bohaterkę, kiedy nad ranem robi wymyślne zawijasy z kremu na biszkopecie. Ja sobie skaczę po Marszałkowskiej, trochę sama i trochę nie sama. ●

WYOBRAŹNIA TO DAR

O wyjątkowym projekcie wydawniczym, który wprowadza najmłodszych czytelników do świata baśni, pokazując, jak ogromną siłę i znaczenie ma twórczość oraz jak wielką moc niesie ze sobą wyobraźnia, Dorota Serwa rozmawia z autorami książki – **Grzegorzem Januszem** i **Ernesto Gonzalesem**

Na rynek księgarski trafiła właśnie książka komiksowa *Baśń o Bajarzu* – efekt waszej twórczej współpracy. Zaczniemy może od tego, co wasza baśń ma wspólnego z ZAİKS-em?

Grzegorz Janusz: Bohaterem jest Bajarz, czyli twórca. Twórca szeroko pojęty, bo nie tylko pisze baśnie, ale zajmuje się również muzyką, rysunkiem i tańcem, taki człowiek renesansu. Twórca i tworzenie są głównymi bohaterami tej opowieści.

Ernesto Gonzales: Dodam, że komiks powstał na zamówienie Stowarzyszenia Autorów ZAİKS. Staraliśmy się, aby każdy twórca mógł się z naszą postacią identyfikować.

Dlaczego tradycyjna opowieść w formie baśni może być interesująca dla dzieci i rodziców w dobie bogactwa publikacji i multimedialnych atrakcji?

GJ: To się okaże, czy będzie interesująca, ale mamy szczerą nadzieję, że tak. Bardzo się staraliśmy. Tempo naszej opowieści jest powolne, ale wydaje mi się, że jest to raczej słodycz miodu niż batonika.

EG: Historia toczy się niespiesznie, ale tak ma być i o to nam chodziło. Taka jest nasza odpowiedź na wszechobecne przebodźcowanie.

Pojawia się też czcionka imitująca pismo odręczne. Nie obawiacie się, że może ona dzisiaj sprawiać dzieciom trochę trudności?

EG: To nie jest czcionka, tylko pismo odręczne. W komiksach zawsze teksty wpisuję ręcznie. Wydaje mi się, że dzieciom, które dopiero co uczyły się pisać, takie nie zawsze doskonałe litery są bliższe niż techniczne, drukowane litery.

Każda bajka, baśń ma morał albo – przynajmniej zgodnie z klasyką gatunku – powinna go mieć. Z kolei morał powinien wywoływać refleksję pomocną

w zrozumieniu świata. Jaką prawdę chcieliście przekazać w waszej baśni?

GJ: To nie jest jedna baśń, tych baśni jest kilka. Konstrukcja całości jest mozaikowa, momentami wręcz szkatułkowa i każda z tych szkatulek ma swój morał. Faktem jest, że każdy z nich zmierza ku pewnej ogólnej prawdzie. Nasza pokazuje, że bez twórczości i twórców nie ma wspólnoty i ludzie nie są szczęśliwi.

Korzystaliście z jakichś inspiracji literackich?

GJ: Świadomość może nie, ale z tych nie do końca uświadomionych to na pewno. Jako dzieci przesiąkaliśmy rozmaitymi baśniami czy to braci Grimm, czy Andersena, który wydobywał magię z codzienności.

EG: Raczej Andersenem, który był bardziej poetycki.

Czy tworząc, myślicie o wyobrażonym odbiorcy, czytelniku?

EG: Zawsze, rysując, pamiętam, kto to będzie oglądał. Czasem przypominam sobie, jak odbierałem ilustracje, gdy byłem dzieckiem. Jak potrafił zaintrygować mnie Szancer. Czasem zauroczyć, a czasem przestraszyć. Rysując *Baśń*, czerpałem z tych doświadczeń, starając się, żeby nie było zbyt infantylnie ani za poważnie.

Baśń o Bajarzu ma pobudzać wyobraźnię młodych czytelników, ale też uwrażliwiać ich na to, jak ważni są twórcy i ich twórczość. Jak waszym zdaniem będzie wyglądać przyszłość autorów, w tym twórców komiksów, za dwie dekady?

EG: Ciężko powiedzieć, co przyniesie przyszłość. Kiedy patrzę na to, co się dzieje na świecie, to nie mam pewności, czy ten świat za dwadzieścia lat w ogóle będzie istniał. A jeżeli będzie, to twórcy będą istnieć zawsze. W człowieku jest nieustanna potrzeba tworzenia i tak już zostanie. Pytanie, czy będzie dla nich praca.



Co jest największym wyzwaniem w pracy tandemu autorskiego?

GJ: Współpracujemy ze sobą już chyba ze dwadzieścia lat. Jakies szczególne wyzwania chyba nigdy się nie pojawiły. Nasza współpraca układa się harmonijnie.

EG: Czasami Grzegorz ma do mnie pretensje, że coś mu tam pozmieniam. Ale wydaje mi się, że potrafię zręcznie przełożyć na ilustracje to, co Grzesiek pisze, i że końcowy efekt jest fajny. Tu chodzi o wspólny flow. Zanim się poznałiśmy, to już bardzo lubiłem krótkie opowiadania Grzeska, które pojawiały się w „Nowej Fantastyce” i już wtedy marzyłem, że może kiedyś narysuję coś do jego tekstów. No i jestem żywym przykładem, że marzenia czasem się spełniają.

GJ: Musi być jakaś zgodność. Nie wiem, czy charakterów, czy temperamentów, czy wszystkiego razem. W takim twórczym sensie oczywiście, bo przecież nie moglibyśmy razem mieszkać.

Jesteście bardziej rozpoznawalni jako autorzy publikacji dla dorosłego odbiorcy.

GJ: Nie, wspólnie stworzyliśmy chyba więcej komiksów dla dzieci. Ale czy musimy rozróżniać, co jest dla dzieci, a co dla dorosłych? Mamy na koncie wiele rzeczy uniwersalnych... *Baśń o Bajarzu* jest dla dzieci, choć też nie do końca.

EG: *Bajarz* to literatura dziecięca, ale również dla dorosłych. Jak młody człowiek czegoś nie rozumie, zapyta rodzica.

GJ: Ale dorosły też będzie miał frajdę, gdy będzie to czytać.

Pojawia się przestrzeń do rozmowy i relacji między dziećmi a dorosłymi.

EG: W amerykańskim kinie jest kategoria: „z towarzyszeniem dorosłych”. Nasz komiks mógłby ją mieć.

GJ: Ale tam chodzi też o to, że pewne sytuacje mogą przerosnąć młodego widza. U nas nie ma żadnego ryzyka, ten komiks jest bezpieczny. Towarzystwo dorosłego nie jest wymagane, ale jest pożądane.

EG: Chodziło mi o to, że wspólne czytanie to zawsze cenne doświadczenie.

Dlaczego po *Baśń o Bajarzu* powinni sięgnąć nie tylko kolekcjonerzy, komiksiarze czy wasi fani?

EG: Bo to świetna historia.

GJ: Uniwersalna, dla młodych i dla starszych. Niespieszna, okraszona humorem, ale też pewną melancholią.

Podobno w każdej baśni jest odrobina prawdy. Co w *Baśni o Bajarzu* jest prawdziwe?

EG: Zdradzimy zakończenie... prawdziwa jest potrzeba wynagrodzenia dla twórców (*śmiech*) i zrozumienie, że tworzenie to też praca.

GJ: Świat, historie, postacie mogą być zmyślane. Najważniejsze, żeby emocje były prawdziwe i chyba właśnie takie są.



TWORZENIE NIE MA GRANIC

TEKST Redakcja

Gregorz Janusz i Ernesto Gonzales, twórcy komiksowej *Baśni o Bajarzu*, byli bohaterami spotkania autorskiego, które odbyło się 8 września w sali widowiskowej przy ul. Hipotecznej w Warszawie. Zgromadzonych gości przywitał wiceprezes ZAiKS-u Michał Komar, który pogratulował twórcom książki i podkreślił, jak ważną rolę w naszym życiu odgrywa wyobraźnia. Zwrócił również uwagę na potrzebę mówienia o roli twórczości i twórców już najmłodszym odbiorcom.

Spotkanie poprowadziła red. Katarzyna Borowiecka, która pytała autorów o kolejne etapy procesu twórczego, jakie towarzyszyły powstaniu *Baśni o Bajarzu*. Przypomnijmy, że książka powstała z inicjatywy Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, we współpracy z wydawnictwem Kultura Gniewu. Głównym pomysłodawcą projektu był prezes ZAiKS-u Miłosz Bembinow, który – jak wspomniała podczas spotkania Dorota Serwa, koordynatorka projektu z ramienia ZAiKS-u – marzył o publikacji dla najmłodszych, która uświadamiałaby, na czym polega praca twórcza i jaką rolę w naszym życiu odgrywają autorzy. I właśnie to wybrzmiewa z pięknej książki o Bajarzu.

FOT. BARTEK MURACKI

Goście wtorkowego spotkania mieli wiele pytań. Dotyczyły one między innymi inspiracji, które towarzyszyły autorom przy tworzeniu postaci, a także kwestii doboru kolorów wykorzystywanych w poszczególnych wątkach książki. Autorzy opowiadali również o swojej wieloletniej współpracy i o tym, jak wygląda podział zadań między pisarzem a rysownikiem.

Obaj twórcy przyznali, że „praca na zlecenie” – tym razem na zamówienie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS – okazała się doświadczeniem inspirującym i motywującym. Jak wynikało z ich rozmowy, stworzenie zarówno historii, jak i warstwy graficznej *Baśni o Bajarzu* było dla nich twórczym wyzwaniem, ale przede wszystkim okazją do opowiedzenia o tym, co jest im szczególnie bliskie: o sile wyobraźni, potrzebie tworzenia i znaczeniu twórców w naszym świecie.

Baśń o Bajarzu przypomina, że wyobraźnia nie jest jedynie domeną dziecięcych zabaw. To właśnie dzięki niej powstają historie, obrazy, muzyka i idee, które pozwalają nam lepiej rozumieć siebie i innych. A tworzenie – niezależnie od jego formy – jest przecież pracą, która ma swoją wartość.



TEATR WIELU JĘZYKÓW

TEKST Agnieszka Lubomira Piotrowska



ILUSTRACJA: MICHAŁ SIWAK

Sandra Szwarc należy do autorek, których twórczość najłatwiej opisać przez różnorodność form: dramaty dla dorosłych, sztuki dla dzieci i młodzieży, adaptacje prozy, teksty piosenek, pracę dramaturgiczną, scenariusze; od niedawna pełni także funkcję kierowniczki literackiej Teatru Lalka w Warszawie. W jej przypadku ta wielość nie oznacza jednak rozproszenia. Z kolejnych tytułów i autorskich kooperacji wyłania się spójny portret dramatopisarki, która bada relacje między pamięcią a emancypacją, językiem a sceną, literaturą a żywym doświadczeniem widza.

Ostatnie miesiące były dla niej wyjątkowo intensywne. W Teatrze Telewizji pojawiła się *Królowa miłości*, w warszawskim Teatrze Lalka *Pani Twardowska albo Nieustraszony Adam Mickiewicz*, w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi adaptacja *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk, przygotowana we współpracy z Leną Frankiewicz. Szwarc nie traktuje jednak tej kumulacji jako nagłego „momentu kariery”, lecz jako widoczny efekt pracy, która toczy się stale, także wtedy, kiedy jej teksty nie są akurat wystawiane. „Pisanie nie zaczyna się dla mnie w momencie zamówienia tekstu” – mówi. „To jest raczej stały proces: gromadzenia tematów, rozwijania pomysłów, notowania, szukania, czytania”.

Sandra Szwarc jest nie tylko dramatopisarką i scenarzystką, ale też pianistką. Ukończyła wiedzę o teatrze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, Akademię Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w klasie fortepianu oraz Południowobałtycką Akademię Teatru Niezależnego. Muzyczne wykształcenie jest jednym z fundamentów jej pisania. W pracy nad tekstem ważne są dla niej rytm, melodia, tempo, fraza, pauza. Swobodnie przechodzi między dramatem oryginalnym, adaptacją, dramaturgią i piosenką teatralną. Za każdym razem zmienia narzędzia, ale nie porzuca własnej techniki. „Korzystam cały czas z jednego źródła – ze swojego warsztatu i z umiejętności stylizowania; bardzo lubię to wędrowanie między sposobami pisania i gatunkami”. Dramatopisarka nie przywiązuje się więc do jednej tonacji, lecz rozpoznaje potrzeby konkretnej opowieści, widowni, zespołu i formy. Ma przy tym świadomość, że tekst teatralny nie istnieje wyłącznie na papierze. Powinien być literacko precyzyjny, ale musi też dawać aktorom materiał do pracy. Autorka sprawdza swoje postaci nie tylko przez dramaturgiczną funkcję, ale także przez potencjał aktorski. Pyta samą siebie, czy chciałaby wejść w taką rolę, czy postać daje wykonawcy coś do odkrycia. „Zależy mi na tym, żeby zadanie aktorskie było każdorazowo wyzwaniem, ale też miało sens i dawało wykonawcom frajdę”. Tekst jest dla niej częścią większego organizmu, a jego jakość mierzy się także tym, co uruchamia na scenie.

Jednym z najważniejszych obszarów jej twórczości stał się teatr dla dzieci i młodzieży. Szwarc nie traktuje młodego widza protekcyjnie, konsekwentnie sprzeciwia się infantylizacji dziecięcej publiczności. Pyta przekornie: „Czy bajki kiedykolwiek były bezpieczne?”. Przypomina braci Grimm i Andersena, czyli kanon, który od dawna opowiadał o lęku, stracie, opuszczeniu, przemocy, samotności,

zazdrości i śmierci. To nie są opowieści niewinne, ale tak dobrze oswojone przez kulturę, że czasem przestajemy dostrzegać ich ciężar. Według Szwarc teatr dla dzieci nie powinien oznaczać usuwania z opowieści wszystkiego, co trudne. Oczywiście język i środki muszą być dostosowane do wieku oraz możliwości percepcyjnych widzów, ale dostosowanie nie jest tym samym co uproszczenie. Autorka ufa dzieciom, ich emocjom i wyobraźni. „Dzieci mają ogromną zdolność przeżywania metafory. Intuicyjnie rozumieją sytuacje, choć nie zawsze potrafią nazwać je językiem dorosłych”. Bajka nie musi więc być pozbawiona mroku. Może być opowieścią, w której dziecko spotyka się z trudnym doświadczeniem w warunkach sztuki, nie samo, lecz w obecności dorosłych.

W myśleniu o młodym widzu ważna jest także pamięć własnego dzieciństwa i dorastania. Szwarc wraca do tego, co sama czuła jako dziecko i nastolatka: co ją poruszało, zawstydzalo, fascynowało, co wydawało się fałszywe. Interesuje ją rozpoznanie wrażliwości: tempa, poczucia humoru, sposobów reagowania, lęków, wstydu, kultury internetowej. Wie też, że naśladowanie języka młodzieży może być żenujące. Sceniczny język nie może kopiować szkolnego korytarza czy mediów społecznościowych, ale powinien mieć z nimi żywy kontakt.

Takie podejście widać w *Pani Twardowskiej albo Nieustraszonym Adamie Mickiewicz*, napisanej dla Teatru Lalka z okazji jubileuszu tej sceny. Punktem wyjścia była ballada Mickiewicza, ale Szwarc od początku nie interesowała szkolna adaptacja „po literach”. Bardziej pociągał ją sam Mickiewicz: jako człowiek, autor, postać kultury, bohater zbiorowej wyobraźni. W spektaklu romantyczny kanon spotyka się z humorem, teatrem lalek, marionetkami, popkulturą i retellingiem. Szwarc nie traktuje tradycji jak ciężaru, który należy dźwigać z nabożnym lękiem. Jej zdaniem kanon zaczyna naprawdę pracować wtedy, kiedy można spojrzeć na niego krytycznie, swobodnie, z humorem, ale też z czułością. Taka praca nie niszczy klasyki, lecz wydobywa z niej to, co najbardziej uniwersalne.

Drugim biegunem jej pisania jest dramat dla dorosłych. *Królowa miłości*, zrealizowana w Teatrze Telewizji w reżyserii Moniki Czajkowskiej, to tekst o rodzinie, wyparciu, opiece, przemocy ukrytej pod językiem troski i o granicach miłości. Szwarc interesował moment, w którym człowiek musi zająć się kimś, kto kiedyś był źródłem bólu, napięcia albo przemocy. „To nie są bajkowe sytuacje, w których opieka jest prostym gestem miłości i wdzięczności”. W takich relacjach jest ambiwalencja, zmęczenie, gniew, poczucie winy, a czasem wstyd z powodu własnych uczuć. W *Królowej miłości* ten konflikt jest szczególnie intensywny: co znaczy kochać kogoś, kto zrobił coś niewybaczalnego? Co znaczy być matką mordercy? Czy macierzyństwo jest więzią, która przetrwa wszystko, czy społecznym przymusem, który każe kobiecie kochać nawet wtedy, kiedy miłość staje się moralnie nie do uniesienia? Szwarc pisze tu nie tylko o rodzinie, lecz także o rolach narzucanych kobietom: obowiązku opieki, łagodzenia konfliktów, podtrzymywania więzi, pamiętania za innych, przebaczenia. Interesuje ją moment, w którym ta rola zaczyna pękać.



Między *Panią Twardowską* a *Królową miłości* rozciąga się szeroki zakres tonów: od groteski, humoru i popkulturowej energii po mrok, poetyckość i dramat rodzinnych przemilczeń. Sama autorka mówi, że łączy w sobie różne wrażliwości. W tekstach dla dzieci i młodzieży częściej korzysta z humoru, groteski, przygody i retellingu; w dramatach dla dorosłych pojawia się więcej poetyckości, cienia, przemocy niewypowiedzianej wprost. To nie są dwa osobne światy, lecz dwa wymiary jednej twórczości.

Jej podstawowe tematy można nazwać szeroko: pamięć i emancypacja. Pamięć, bo przeszłość nigdy nie jest u niej zamkniętym archiwum. Kreuje w języku, ciele, relacjach rodzinnych, narodowych narracjach, szkolnym kanonie, wstydzie i przemocy. Emancypacja, bo bohaterki i bohaterowie próbują zrozumieć, co ich ukształtowało, żeby się z tego wyzwolić. „Żeby się z czegoś wydobyć, trzeba najpierw rozpoznać, jaka historia nas ukształtowała” – mówi Szwarz. To zdanie mogłoby być mottem wielu jej tekstów.

Autorka lubi światy wielowarstwowe, nazywa je teatralnym „multiverse”. Rzeczywistość rzadko jest w nich dana raz na zawsze. To, co wydaje się oczywiste, po chwili odsłania drugie dno. Pod fabułą pracuje pamięć, pod humorem – lęk, pod rodzinną troską – przemoc, pod szkolną klasyką – żywy konflikt, pod baśnią – doświadczenie

utruty. Ten moment przesunięcia jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów jej pisania.

Ważną częścią dorobku Szwarz są adaptacje prozy. Pracowała między innymi przy scenicznych wersjach tekstów Olgi Tokarczuk, Astrid Lindgren, Joanny Papuzińskiej, Marii Krüger czy Annie Ernaux. Adaptacja nie jest dla niej streszczeniem książki ani mechanicznym przepisaniem narracji na dialogi. Najważniejszy jest klimat, sens i pytanie, po co dana historia ma pojawić się na scenie właśnie dziś. Przy *Prowadź swój pług przez kości umarłych* zależało jej na tym, by spektakl był komunikatywny również dla widzów, którzy nie znają albo nie są entuzjastami prozy Tokarczuk. Adaptacja ma więc otwierać literaturę, a nie zamykać ją w kręgu wtajemniczonych. Szwarz szuka w prozie tego, co może stać się teatralne: emocjonalnego przebiegu, mocnej sytuacji, roli atrakcyjnej dla aktora, klimatu, który scena może zagościć. „Ważne jest też dla mnie to, czy inscenizacja może do prozy dodać kolejne piętro”. Dobra adaptacja nie powinna być cieniem książki. Powinna być nowym dziełem, które zachowuje myśl oryginału, ale uruchamia ją środkami teatru.

Jedną z najważniejszych relacji twórczych Sandry Szwarz jest współpraca z reżyserką Leną Frankiewicz. Razem pracowały przy *Karolci*, *Pippi Langstrump*, *Naszej mamie*

PANI TWARDOWSKA ALBO NIEUSTRASZONY ADAM MICKIEWICZ,
FOT. BARTEK WARZECHA



PROWADŹ SWÓJ PŁUG PRZESZŁOŚCI UMARŁYCH, FOT. NATALIA KABANOW

czarodziejce i *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Łączy je muzyczne wykształcenie i podobne wycucie rytmu sceny, temperatury opowieści, muzyczności tekstu, ale ich współpraca opiera się także na rozmowie, precyzji i zaufaniu. Najpierw jest rozmowa o tym, co twórczynie chcą opowiedzieć, które sceny z pierwowzoru są konieczne i jaka ma być temperatura przedstawienia. Potem powstaje pierwsza wersja, a następnie rozpoczyna się praca nad tym, co działa, co trzeba rozbudować, skrócić, przesunąć. W momencie pracy scenicznej tekst staje się częścią dzieła złożonego z wielu wrażliwości. „Lubię, kiedy ktoś bierze wymyśloną przeze mnie rzecz i filtruje ją przez siebie na rzecz sceny. To jest świetne”.

Od środka instytucji Szwarz ogląda teatr jako kierowniczkę literacka Teatru Lalka: współpracuje z działem edukacji, wspiera dyрекcję, rekomenduje twórców, współtworzy program kolejnych sezonów, przygotowuje publikacje i materiały towarzyszące, a także dramaturgicznie wspiera procesy twórcze. Teatr Lalka szuka języka nie tylko dla dzieci, lecz także dla rodzin i nastolatków. Szwarz myśli o spektaklach rodzinnych, międzypokoleniowych, które nie są kompromisem między dziećmi a dorosłymi, lecz wspólnym doświadczeniem teatralnym. Teatr dla nastolatków może korzystać z podobnych środków jak teatr

dla dorosłych, jeśli tematy i wrażliwość pozostają blisko doświadczenia młodych ludzi: szukania tożsamości, wstydu, napięcia, wychodzenia poza porządek dzieciństwa.

Obecność w kilku obiegach naraz – teatrze instytucjonalnym, teatrze dla młodych widzów, Teatrze Telewizji, adaptacjach, pracy literackiej w teatrze, daje Szwarz większą sprawność i elastyczność. Pozwala testować różne języki, ale też rozumieć praktyczny wymiar produkcji teatralnej. Pisanie dla sceny jest zawodem funkcjonującym w konkretnym systemie: zamówień, umów, prób, budżetów, praw, premier i dalszej eksploatacji.

Dlatego w portrecie Sandry Szwarz istotny jest także wątek ZAiKS-u. Autorka zauważa, że młodzi twórcy nie zawsze są świadomi swoich praw. Na początku kariery łatwo działać z pozycji wdzięczności: pojawia się pierwsza propozycja, pierwsza realizacja, zaproszenie do pracy, a myśl o zabezpieczeniu praw schodzi na dalszy plan. Tymczasem, jak podkreśla Szwarz, „ochrona praw nie jest przejawem roszczeniowości, tylko normalną częścią profesjonalnego funkcjonowania w kulturze”. ZAiKS jest dla niej punktem oparcia, sposobem na to, by nie była sama wobec systemu obiegu i eksploatacji dzieł.



FOT. IRENEUSZ MACIEJEWSKI

WIERZĘ W HAPPY END

Z **Martą Guśniowską**, dramatopisarką i autorką książek dla dzieci, rozmawia Mateusz Węgrzyn

Jak z katedry filozofii trafiłaś do teatru?

Zastanawiam się, co było pierwsze, filozofia czy teatr? Pewnie filozofia, którą zaraził mnie tato, ale teatr pojawił się w moim życiu bardzo szybko – nim zaraziła mnie mama. Często oglądałyśmy razem Teatr Telewizji, dobrze pamiętam stare spektakle. A w pisaniu dla teatru zakochałam się w czasach ogólniaka. Omawialiśmy kiedyś teksty Szekspira i pomyślałam sobie: „Fantastycznie! Ktoś dla mnie napisał same dialogi”. Bo kiedy musiałam czytać o Robinsonie Crusoe ze wszystkimi długimi opisaniami, to miałam dość, a kiedy wczytałam się w Szekspira, stwierdziłam, jak każda młoda osoba: „Też tak umiem!”. I tak napisałam pierwszy utwór *Vendetta*. Z ducha to była sztuka szekspirowska, pisana z patosem, o miłości, przyjaźni i zdradzie.

Polskie, młodzieńcze *Romeo i Julia*?

Tak, wszystko naraz. Moja siostra znalazła wtedy informację o warszawskim konkursie „Szukamy polskiego Szekspira”. Cała rodzina mi kibicowała. Wysłaliśmy i dostałam wyróżnienie. Tak się zaczęła przygoda z teatrem. Byłam z siebie dumna, aż do momentu, kiedy odbyły się pokonkursowe warsztaty. Prowadzili je mój mistrz, Maciej Wojtyszko, i Liliana Bardijewska; opiekowała się nami Halina Machulska. Podczas rozmów z jurorami oczekiwałam, co Maciej Wojtyszko powie na temat mojego wielkiego dzieła, a on się tylko uśmiechnął i stwierdził, że to znakomity pastisz komedii fredrowskiej. Tylko na moment się załamalam, że nie umiem napisać tragedii po szekspirowsku. Przerzuciłam się więc na komedię i tak już mi zostało.

Nie zdawałaś do szkoły teatralnej?

Przeszło mi to przez głowę. Tylko wtedy już myślałam o lalkarstwie. Chciałam wyjechać do Białegostoku, ale zrozumiałam, że podczas egzaminu trzeba śpiewać, skakać, tańczyć i stwierdziłam, że to nie dla mnie. Stchórzyłam i poszłam na tę swoją filozofię, żeby mieć czas na pisanie.

Studia filozoficznie szły mi łatwo (poza logiką matematyczną, którą oblałam), więc mogłam pisać na niektórych zajęciach i po zajęciach, aż w końcu stało się to moją podstawową pracą. Od lat mam etat w Białostockim Teatrze Lalek, więc okrężną drogą i tak tu trafiłam.

W twoich tekstach dla dzieci często pojawiają się trudne tematy, takie jak samotność, problemy dojrzewania, poszukiwanie przyjaciół i własnej tożsamości czy kompleksy. W *A niech to gęś kopnie* mówi się wprost o depresji. Dziś w teatrze „trigger warnings” dotyczą nie tylko środków wyrazu, ale też samej tematyki. Nie spotkaliście się z zarzutami, że *Gęś* jest jednak dla dzieci starszych niż sześciolatek?

Nie słyszałam o takich zarzutach, a przecież spektakl jest od lat grany w wielu teatrach i nagradzany. W Teatrze Animacji to mój najukochańszy tytuł. *Gęś* jest mi szczególnie bliska, obok *Onego*. Oprócz wyreżyserowania zdarzyło mi się też zagrać w tym spektaklu, bo kiedy Ela Węgrzyn, grająca *Gęś*, złamała nogę tuż przed ważnym wyjazdem, to ją zastąpiłam. Po pokazach zawsze wychodzimy do widzów, pokazujemy lalki, rozmawiamy i nie przypominam sobie, żeby kiedykolwiek zgłaszano zastrzeżenia. Może mieliśmy szczęście do mądrej, słuchającej widowni. Procentuje podmiotowe podejście, bez moralizatorstwa. Dzieciaki to wyczuwają i doceniają.

Baśnie Andersena czy braci Grimm albo wczesne filmy animowane Disneya zawierają więcej brutalności.

Oczywiście, ale współczesne dzieci są wrażliwsze. Dziś oryginalny Czerwony Kapturek miałby oznaczenie 15+, byłby to po prostu horror. Mimo wszystko myślę, że wciąż warto w teatrze dla dzieci mówić o poważnych sprawach. Nawet najtrudniejszy temat można opakować w coś bardziej przyswajalnego. To, że nie poruszymy tematu śmierci dziadka czy depresji siostry, nie spowoduje, że te wyzwania znikną. Nie można dziecka zostawić z jego

problemem albo powiedzieć, że nic się nie stało. Nigdy nie wiemy, co dzieje się w głowie malucha. A jeżeli porozmawiamy w rodzinie lub w szkole, przeanalizujemy trudne uczucia na przykładzie historii ze spektaklu, to podstawowa funkcja teatru zostanie spełniona.

Młoda widownia często jest przebudżowana. A twoje teksty wymagają skupienia – w dużej mierze oparte są na grze słów, frazeologizmach, przysłowiach, humorze sytuacyjnym. W dzisiejszym teatrze coraz trudniej o utrzymanie uwagi dziecka?

Nie jest tak źle. Oczywiście są spektakle, które są pełne fajerwerków, bo ich twórcy twierdzą, że jeżeli dziecko jest przebudżowane i przyzwyczajone do tych środków, to teatr też musi je stosować. Moim zdaniem jest odwrotnie. Jeżeli chcemy iść na kino akcji, to idziemy do kina. Wyda mi się, że kiedy połączy się super lalkarstwo, animację i dobry tekst, to można naprawdę zachwycić dzieciaki. Nie raz obserwuję, jak przychodzą na spektakl rozkrzyczane, a wychodzą wyciszone, z zupełnie innymi emocjami. Dzieci są dziś bardzo inteligentne, trzeba tylko mówić do nich z szacunkiem, bo szybko drobny fałsz wyłapią i zaczną się nudzić.

Napisałaś ponad 100 sztuk. Większość ma pozytywne zakończenie i mało jest w nich postaci na wskroś złych. Wyczuwa się, że autorka wierzy w ludzi, nie tylko

w zwierzęta. Czy to też zasługa bagażu emocjonalnego, jaki otrzymałaś w dzieciństwie?

Z jednej strony, masz absolutną rację. Miałam cudowne dzieciństwo, cudownych rodziców i siostrę. Byliśmy fantastyczną, kochającą się, wspierającą rodziną. Moje dzieciństwo było szczęśliwe i może to jest główne źródło. A z drugiej strony, myślę, że rodzimy się pesymistami albo optymistami. Oczywiście można to wypracować, choć więcej zależy od konstrukcji psychicznej.

Urodziłam się optymistką, ale moje życie nie było całkiem cudowne – na przykład śmierć taty zupełnie mnie załamała. Nadal jednak piszę sztuki z happy endem. Po prostu wierzę w pozytywne zakończenie, tak jest mi łatwiej, a poza tym to trochę pisanie życzeniowe – chciałabym, żeby tak było.

Rzadko zajmuję się dramatem poważnym i problemowym, bo podczas pisania wchodzi się do pewnego świata na wiele miesięcy. A ja lubię siedzieć w świecie jasnym, zabawnym i dobrym, bo jak z niego wychodzę, to jestem naładowana fajnymi emocjami. Gdybym pisała strasznie poważne rzeczy tylko dla dorosłych, mogłoby mnie to przygnieść.

Ale napisałaś *Zakład karny – o stowę* i dostałaś nagrodę w Konkursie na utwór dramatyczny dla Teatroteki. Może warto częściej próbować?



A NIECH TO GĘŚ KOPNIE. FOT. JOANNA GŁÓDEK



Nie planuję tego, ale wszystko przede mną. *Zakład karny – o stowę* bardzo dobrze mi się pisał. Moja miłość do lalkarstwa, do teatru dla dzieci i młodzieży jednak cały czas zwycięża. Ale kto wie?

Jak to się stało, że zaczęłaś reżyserować swoje teksty?

Miałam za sobą dużo premier. Niektóre bardzo mi się podobały, a na niektóre byłam wściekła, bo albo ktoś źle odczytał moje intencje, albo – nie daj Boże – dopisywał mi dowcipy. Pewnego razu rozmawiałam z Markiem Waszkiem, moim przyjacielem, ówczesnym dyrektorem Teatru Animacji. Zaproponował mi: „Słuchaj, zrób sobie spektakl. Pokaż wszystkim, jak powinny być wystawione twoje teksty”. Najpierw się przestraszyłam, ale później pomyślałam, że nie mam nic do stracenia. Zaangażowałam świetnych aktorów, moich przyjaciół, i dlatego współpraca poszła świetnie. Zebraliśmy trochę nagród. Do dziś grają *Gęś* i wysyłają mi zdjęcia ze spektakli. Reżyseria nauczyła mnie patrzeć z punktu widzenia dramaturga, lepiej rozumieć aktora i widza.

Na próbach tłumaczyłaś, co autorka miała na myśli?

Podczas konferencji prasowej przed premierą jeden z dziennikarzy zapytał, czy Guśniowska reżyserka nie klóci się z Guśniowską autorką? Powiedziałam, że czasem tak.

Zapytał, co wtedy robią. Odpowiedziałam, że idą na wino i rozwiązują problem. Od dawna wiem, że tekst tekstem, ale w teatrze wiele elementów musi ze sobą współgrać. Nie można walczyć o każde słowo, ono inaczej brzmi na papierze, a w teatrze można dobrze zastąpić je miną, emocją, tzw. dziejstwem, które może okazać się ciekawsze. Często ustępuję – jestem autorką, która pozwala na skreślanie, ale dopisywanie uważa za zbrodnię. Zanim zaczęliśmy próby do *Gęsi*, sama zrobiłam w scenariuszu sporo skrótów, ale później aktorzy dobrali się do tekstu pierwotnego i przyszli do mnie z prośbą: „Wszystko ma wrócić, bardzo chcemy to zagrać”.

W twoich książkach ilustracje pełnią bardzo ważną funkcję. Zostawiasz ilustratorom wolną rękę?

Przeważnie oddaję tekst do zilustrowania, ale to zależy od wydawnictwa. Miałam dotychczas wielkie szczęście – *Gęś* ilustrował Robert Romanowicz. W innych książkach były prace Marty Kurczewskiej, Joli Richter-Magnuszewskiej, trudno wymienić wszystkich, to są fantastyczne nazwiska. Ostatnio Wydawnictwo Wilga umożliwiło mi współpracę z Danielem de Latourem. Zrozumiał mnie w stu procentach, oddał moje poczucie humoru i charakter postaci. Nasz duet tekstowo-ilustratorski to strzał w dziesiątkę. Szykujemy teraz drugi tom książki pod tytułem *Kto by nie chciał mieć psa?* A trzeci już się zaczął pisać. ●

LUBIĘ DAWAĆ NADZIEJĘ

Z **Natalią Muiangą** – autorką muzyki i tekstów oraz wokalistką – rozmawia Rafał Bryndał

Jakie były twoje muzyczne początki? Czy pochodzisz z umuzykalnionej rodziny?

Moi rodzice nie są muzykami z wykształcenia, ale zawsze lubili muzykę – była obecna w moim życiu, odkąd pamiętam, a zwłaszcza od momentu, kiedy w domu pojawił się komputer. Mama włączała na YouTube koncerty Michaela Jacksona, Whitney Houston czy Sade, a ja oglądałam je z zapartym tchem. Później sama odkrywałam kolejnych artystów, między innymi Amy Winehouse. Czasem, gdy rodziców nie było w domu, włączałam karaoke i udawałam głosy moich idoli. W końcu algorytm przekierował mnie na muzykę jazzową i takie utwory jak *Fever* Peggy Lee. To był jeden z pierwszych utworów, jakie śpiewałam.

Twój tata pochodzi z Mozambiku, pewnie twoje serce bije w rytmie afro-beatu.

Tata oczywiście zaznajamiał mnie z muzyką ze swoich rodzinnych stron. Próbował nawet uczyć mnie języka portugalskiego. I to prawda, doskonale czuję afro-beat, od razu chce mi się tańczyć. W moim sercu jednak jest soul, pop oraz amerykański jazz.

W wieku 17 lat dotarłaś do finału programu „Mam Talent”. Potem jeszcze kilkakrotnie występowałaś w podobnych produkcjach. Czy to właściwa droga dla młodych artystów, by zacząć karierę?

Mija dokładnie 10 lat od mojego udziału w „Mam Talent”. Byłam wtedy szukającą swojej drogi licealistką, z wieloma marzeniami. Udział w tym programie uzmysłowił mi, że śpiewanie to moja największa pasja. Można powiedzieć, że udział w talent show otworzył mi drzwi do kariery.

Udział w takich programach można potraktować nie tylko jako fajną przygodę, ale też jako świetny sposób na promowanie swojej muzyki. Daje też możliwość poszerzenia grona fanów w social mediach. Myślę, że warto pójść do takiego programu, ale w odpowiednim momencie – trzeba przemyśleć, po co chce się wziąć w nim udział. Czy jest się gotowym na wyzwania? Na krytykę, a nawet hejt?

Na początku wydawało się, że twoją domeną będzie jazz. Co sprawiło, że zmieniłaś swój repertuar?

Wciąż śpiewam jazz i nigdy nie przestanę! Czasami z bigbandami wykonuję standardy. Zdarza się też, że podczas koncertów przemycam jakiś ulubiony utwór. W mojej autorskiej muzyce jest wiele zapożyczeń z tego stylu.

Zespół założyłam, gdy studiowałam na Akademii Muzycznej w Gdańsku. Skończyłam tam wokalistykę jazzową.

Faktycznie wtedy w naszym repertuarze przeważał jazz. Wszystko zaczęło się klarować w momencie, gdy odważyłam się pisać autorskie teksty i muzykę. W moim sercu zawsze było miejsce na pokrewne gatunki – pop i soul.

Co cię fascynuje w tworzeniu piosenek?

To, że mogę łączyć gatunki i nie muszę ulegać schematom. Piszę prosto z serca, więc gdy ktoś mówi, że moje słowa czy melodia przynoszą mu nadzieję albo refleksję na jakiś temat, to rosną mi skrzydła.

Czy, kiedy piszesz teksty, wyobrażasz sobie reakcje słuchaczy? Co chciałabyś im przekazać?

Kocham pisać teksty. Dotykam głównie tematów miłości i relacji. Lubię dawać nadzieję, że sytuacja, która wydaje się końcem świata, wcale nim nie jest. Chciałabym, żeby ludzie, słuchając moich utworów, czuli się lepiej. Zależy mi, aby słuchacze odnaleźli w moich słowach część siebie.

Kto jest dla ciebie artystycznym autorytetem?

Słucham różnych rodzajów muzyki, staram się inspirować wszystkim. Choć często jestem określana mianem polskiej Olivii Dean, co oczywiście bardzo mi schlebia, to moją największą inspiracją jest Amy Winehouse. Moim ostatnim odkryciem jest Raye, która wspaniale łączy jazz z muzyką popularną.

Jak sobie radzisz z mękami twórczymi?

Mówi się, że najlepsze teksty pisze się, gdy w życiu nie układa się najlepiej. Faktycznie, coś w tym jest. Jestem ostatnio szczęśliwym człowiekiem i po wszystkich smutnych tekstach, jakie przelałam na papier, uznałam, że nadszedł czas na coś pozytywnego. Moje kolejne utwory będą miały w sobie wiele optymizmu. Przyznaję, że po intensywnym czasie promocyjnym, koncertowym i festiwalowym nie jest łatwo zebrać słowa.

A jak sobie z tym radzę? W końcu zdałam sobie sprawę, że odpoczynek to coś, co przynosi ulgę, a obcowanie z naturą daje inspirację i orzeźwia myśli. Wrzucmy czasem na luz i nie zapominajmy o odpoczynku.

Czy kwestie związane z prawami autorskimi są ci znane? Jesteś świadomą autorką?

Oczywiście, że tak, regularnie rejestruję swoje utwory w ZAIKS-ie. Dobrze, że jest organizacja, która dba o nasze prawa.

FOT. KRZYSZTOF SZLĘZAK



MIĘDZY TWÓRCĄ A WIDZEM

O przyszłości lokalizacji audiowizualnej – relacja z międzynarodowej konferencji „Lost or Gained in Translation? The Future of the Localization Industry for Language Version. Creators, Broadcasters, and Audiences”

TEKST Olga Krysiak

„**Good subtitles cannot save a bad movie, but bad subtitles can ruin a good one**” – to zdanie padło podczas jednego z wystąpień, ale równie dobrze mogłoby stać się mottem całej konferencji. Złego filmu nie uratują nawet najlepsze napisy. Złe potrafią jednak zepsuć film wybitny. W tej krótkiej obserwacji zawiera się istota pracy tłumacza audiowizualnego – pracy, która pozostaje niemal niewidoczna, dopóki jest wykonywana dobrze.

24 czerwca 2026 roku Warszawa stała się miejscem spotkania badaczy, tłumaczy audiowizualnych, przedstawicieli organizacji twórczych, producentów, nadawców i ekspertów prawa autorskiego z wielu krajów. Międzynarodowa konferencja „Lost or Gained in Translation? The Future of the Localization Industry for Language Version Creators, Broadcasters, and Audiences”, zorganizowana przez Stowarzyszenie Autorów ZAİKS, AVTE (Audiovisual Translators Europe) i STAW (Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych) poświęcona była przyszłości lokalizacji audiowizualnej w czasie dynamicznych zmian technologicznych i rosnącej roli sztucznej inteligencji.

Choć niemal każde wystąpienie dotyczyło innego zagadnienia, program konferencji tworzył spójną całość. Zaczynał się od pytania o rolę tłumacza we współczesnym świecie, prowadził przez badania dotyczące jakości przekładu i doświadczeń widzów, następnie koncentrował się na warunkach pracy

oraz dostępności, by zakończyć się refleksją nad prawami twórców i odpowiedzialnością w epoce sztucznej inteligencji. Poszczególne referaty nie konkurowały ze sobą, raczej rozwijały wspólną opowieść. A była to opowieść o jakości. Nie tej rozumianej jako techniczna perfekcja, lecz jako odpowiedzialność za dzieło, za autora i za odbiorcę.

Bo na początku całego procesu jest człowiek, który tworzy film. Na końcu – człowiek, który chce go zrozumieć. Po między nimi stoi tłumacz. To właśnie jego rola, często niedostrzegana przez widzów, stała się najważniejszym bohaterem konferencji. Niezależnie od tego, czy mówiono o napisach, dubbingu, audiodeskrypcji czy polskiej wersji lektorskiej, pytanie pozostawało to samo: jak sprawić, by widz w innym kraju przeżył tę samą historię, którą stworzyli autorzy oryginału?

TŁUMACZE POWINNI WSPÓŁTWORZYĆ PRZYSZŁOŚĆ SWOJEGO ZAWODU

Konferencję otworzyła Hannah Silvester z University College Cork, współtwórczyni inicjatywy SubComm, powołanej do życia wspólnie z Tiiną Tuominen. Już to pierwsze wystąpienie wyznaczyło ton całej dyskusji.

Silvester zwróciła uwagę, że badania nad przekładem audiowizualnym i praktyka zawodowa przez wiele lat rozwijały się równolegle, lecz zbyt rzadko się spotykały. Tymczasem to właśnie tłumacze najlepiej wiedzą, z jakimi wyzwaniem mierzą się każdego dnia – od presji czasu, przez zmieniające się modele współpracy,

po rosnącą obecność narzędzi wykorzystujących sztuczną inteligencję. Ich doświadczenie powinno wpływać na kierunek badań, a wyniki badań powinny wracać do środowiska jako realne wsparcie dla praktyki. Temu właśnie służy SubComm – platforma łącząca naukowców i tłumaczy, popularyzująca wiedzę o przekładzie audiowizualnym i pokazująca, jak wiele twórczych decyzji kryje się za pozornie prostym procesem tłumaczenia.

To ważne też dlatego, że praca tłumacza pozostaje niemal niewidoczna. Widz ogląda gotowy film i rzadko zastanawia się, ile decyzji trzeba było podjąć, aby zachować rytm dialogów, humor, charakter postaci czy emocjonalny ciężar scen. Nie widzi procesu. Widzi efekt. A przecież tłumaczenie audiowizualne nie polega na mechanicznym przekładaniu słów. Polega na odtworzeniu doświadczenia widza.

CZY WIDZ ROZPOZNAJE DOBRE TŁUMACZENIE?

To pytanie stało się naturalnym rozwinięciem wystąpienia Hannah Silvester i powróciło w kolejnych prezentacjach.

Jan Pedersen z Uniwersytetu Sztokholmskiego przedstawił wyniki badań porównujących napisy przygotowane przez tłumaczy z napisami powstałymi przy wykorzystaniu tłumaczenia maszynowego i postedycji. W czasie, gdy platformy streamingowe coraz śmielej sięgają po rozwiązania oparte na AI, pytanie o odbiór takich przekładów nabiera szczególnego znaczenia.



Okazało się, że uczestnicy badań najczęściej nie potrafili wskazać, która wersja napisów została przygotowana przez człowieka, a która przy wsparciu sztucznej inteligencji. Potrafili jednak ocenić własne doświadczenie. Napisy stworzone przez tłumaczy sprawiały, że widzowie lepiej oceniali cały film, mocniej angażowali się w historię i z większą przyjemnością oglądali kolejne sceny. Nie rozpoznawali technologii. Rozpoznawali jakość.

Pedersen zwrócił również uwagę na zjawisko coraz szybszych napisów. Platformy, chcąc zachować jak najwięcej tekstu oryginału, skracają czas ich wyświetlania. W efekcie pojawiają się tzw. *ghost subtitles* – napisy obecne na ekranie tak krótko, że odbiorca nie ma szans ich przeczytać. Pedersen nazwał takie rozwiązania „Autobahn-subtitles” – napisami bez ograniczenia prędkości. Widz formalnie otrzymuje pełniejszy tekst, lecz traci możliwość oglądania filmu, ponieważ całą uwagę musi poświęcić czytaniu. To przypomina, że dostępność nie polega wyłącznie na obecności napisów. Napisy muszą jeszcze pozwolić zrozumieć film.

JAKOŚĆ WIDAĆ PO REAKCJI WIDZA

Wyniki badań Jana Pedersena znalazły interesujące rozwinięcie

w wystąpieniu Pawła Aleksandrowicza z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Jeżeli szwedzki badacz pokazał, że widz potrafi odczuć różnicę między różnymi rodzajami przekładu, Aleksandrowicz postanowił sprawdzić, jak ta różnica wpływa na odbiór filmu.

Uczestnicy eksperymentu oglądali ten sam materiał w trzech wersjach: z napisami przygotowanymi przez tłumacza, z tłumaczeniem maszynowym oraz z napisami poddanymi postedycji. Nie znali języka oryginału i nie wiedzieli, którą wersję właśnie oglądają. Oceniali wyłącznie własne wrażenia.

Rezultaty okazały się jednoznaczne. Najwyższe oceny otrzymały napisy przygotowane przez człowieka. Widzowie lepiej rozumieli fabułę, mocniej angażowali się emocjonalnie i chętniej deklarowali, że obejrzeliby kolejne filmy z podobnie przygotowaną wersją językową.

To niezwykle ważna obserwacja. Widz nie musi znać języka oryginału, aby rozpoznać dobre tłumaczenie. Nie analizuje zastosowanych rozwiązań translatorskich ani nie ocenia poprawności terminologicznej. Reaguje na coś znacznie bardziej podstawowego: na naturalność dialogów, rytm opowieści i wiarygodność

bohaterów. Dobre tłumaczenie nie zwraca na siebie uwagi. Pozwala skupić się na filmie.

W tym miejscu bardzo wyraźnie wybrzmiała myśl, która przewijała się przez całą konferencję. Tłumacz jest pośrednikiem między twórcą a odbiorcą. Im lepiej wykonuje swoją pracę, tym mniej widoczna staje się jego obecność.

To właśnie dlatego tak trafne wydaje się zdanie, które pojawiło się na początku konferencji: „Good subtitles cannot save a bad movie, but bad subtitles can ruin a good one”. Można je odczytać szerzej. Nie dotyczy wyłącznie napisów. Dotyczy każdej formy lokalizacji audiowizualnej.

ZAUFANIE ODBIORCÓW BUDUJE SIĘ RÓWNIEŻ W TŁUMACZENIU

Po wystąpieniach poświęconych badaniom pojawiło się kolejne pytanie. Skoro jakość przekładu wpływa na odbiór filmu, jak patrzą na nią sami producenci?

Odpowiedzi udzielił Scott McCarthy z DreamWorks Animation, odpowiedzialny za lokalizację produkcji studia na rynkach międzynarodowych.

Jego wystąpienie było cennym uzupełnieniem wcześniejszych prezentacji, bo pokazywało tę samą problematykę

z perspektywy twórców i producentów filmowych. Dla międzynarodowego studia lokalizacja nie jest końcowym etapem produkcji ani technicznym dodatkiem. Jest częścią procesu opowiadania historii.

McCarthy przywołał sytuację, w której studio zdecydowało się ponownie przygotować dubbing jednego ze swoich seriali. Nie dlatego, że zawierał błędy uniemożliwiające zrozumienie dialogów. Powód był prostszy – jakość techniczna nie odpowiadała standardom, których oczekiwano od produkcji DreamWorks. To kosztowna decyzja. Ale pokazuje, jak duże znaczenie ma zaufanie odbiorców. Jak podkreślał McCarthy: **„Our job as storytellers isn't just to create worlds. It's to protect audience trust”**.

To jedno z tych zdań, które wykraczają poza realia konkretnego studia filmowego. W gruncie rzeczy dotyczy ono całego procesu lokalizacji. Twórca ufa, że jego dzieło zostanie właściwie przełożone. Producent – że jakość przekładu nie osłabi siły opowieści. A widz – że historia, którą ogląda, jest tą samą historią, jaką stworzyli autorzy filmu. W tym sensie tłumacz staje się strażnikiem zaufania.

McCarthy zwrócił również uwagę na potrzebę bliższej współpracy między

producentami a tłumaczami. Jego zdaniem osoby przygotowujące wersje językowe powinny mieć możliwość zadawania pytań twórcom i otrzymywania pełniejszego kontekstu, ponieważ przekład jest integralną częścią procesu opowiadania historii, a nie wyłącznie usługą wykonywaną na końcu produkcji.

To spostrzeżenie dobrze korespondowało z wystąpieniem Hannah Silvester. Ona mówiła o dialogu między nauką i praktyką. McCarthy podkreślił, że równie potrzebny jest dialog między twórcami a tłumaczami.

NAJLEPSZY RECENZENTEM POZOSTAJE WIDZ

Jeżeli wcześniejsze prezentacje pokazywały reakcje odbiorców w warunkach eksperymentalnych, Tina Shortland z NAViO i AVTE oddała głos widzom. Przedstawiła projekt texting.no – internetową platformę umożliwiającą zgłaszanie problemów z napisami w telewizji i serwisach streamingowych w Norwegii. Pomysł narodził się z prostego spostrzeżenia: przez lata powtarzano, że odbiorcy rzadko komentują jakość napisów. Nie oznacza to jednak, że jej nie zauważają. Często po prostu nie wiedzą, komu mogą zgłosić swoje uwagi.

Portal stworzył przestrzeń do rozmowy. Do tej pory użytkownicy przesła-

li setki zgłoszeń dotyczących błędów tłumaczeniowych, nienaturalnego języka, zbyt szybkich napisów czy problemów z automatycznie generowanymi tekstami. Podobne portale uruchomiono już w Szwecji, a w Hiszpanii powstaje wersja obejmująca także dubbing i audiodeskrypcję. Standaryzacja formularzy pomogłaby stworzyć międzynarodową bazę danych o rzeczywistych doświadczeniach odbiorców.

O jakości lokalizacji nie powinni rozmawiać wyłącznie tłumacze, badacze i producenci. Powinni o niej mówić również odbiorcy. Bo to właśnie oni jako pierwsi zauważają, w którym momencie tłumaczenie przestaje być przezroczyste i zaczyna odciągać uwagę od filmu.

Po trzech kolejnych wystąpieniach coraz wyraźniej rysował się wspólny obraz. Widz nie oczekuje dosłownego przekładu. Nie interesuje go, czy tekst powstał przy pomocy sztucznej inteligencji, pamięci tłumaczeniowej czy wyłącznie dzięki pracy człowieka. Oczekuje jednego: że będzie mógł zapomnieć o tłumaczeniu i po prostu obejrzeć film.

NIE MA JAKOŚCI BEZ DOBRZYCH WARUNKÓW PRACY

Jeżeli poprzednie wystąpienia pokazały, że widz rzeczywiście zauważa

i odczuwa jakość tłumaczenia, kolejne pytanie nasuwało się samo: od czego ta jakość zależy?

Odpowiedź Maxa Deryagina, reprezentującego AVTE i SUBTLE, była bardzo konkretna. Nie da się mówić o wysokiej jakości lokalizacji, pomijając warunki pracy tłumaczy. Nawet najlepsze narzędzia nie zastąpią czasu potrzebnego na analizę dialogów, zrozumienie kontekstu czy znalezienie rozwiązania, które zabrzmi naturalnie w innym języku.

Szczególną uwagę poświęcił systemom przydzielania zleceń określanym mianem *shark tanks*. W takim modelu projekty trafiają na platformę, a otrzymuje je osoba, która kliknie najszybciej. O wyborze tłumacza coraz częściej nie decydują więc kompetencje ani specjalizacja, lecz refleks.

Zdaniem Deryagina taki system sprzyja wyścigowi z czasem, zwiększa niepewność i utrudnia planowanie pracy. Co więcej, doświadczeni tłumacze często rezygnują z udziału w tego typu modelu, pozostawiając miejsce osobom mniej doświadczonym. W efekcie firmy próbujące zoptymalizować koszty mogą osiągnąć rezultat odwrotny do zamierzonego – pogorszenie jakości przekładu i konieczność coraz bardziej rozbudowanej kontroli. Deryagin zaproponował alternatywę: Equitask. Tłumacze mieliby czas na zapoznanie się z opisem projektu i zgłoszenie zainteresowania. Firma wybierałaby wykonawcę na podstawie doświadczenia, specjalizacji i dostępności, a nie refleksu.

To ważne przypomnienie, szczególnie dziś, gdy dyskusja o sztucznej inteligencji często koncentruje się na wydajności. Konferencja pokazała jednak wyraźnie, że wydajność i jakość nie zawsze oznaczają to samo. Im bardziej zaawansowane stają się narzędzia, tym większego znaczenia nabiera doświadczenie człowieka, który podejmuje ostateczne decyzje. W tym sensie sztuczna inteligencja nie zwalnia tłumacza z odpowiedzialności. Przeciwnie, sprawia, że jego odpowiedzialność staje się jeszcze większa.

ZNACZENIE JEST WAŻNIEJSZE NIŻ OPIS

Pytanie o rolę człowieka w procesie lokalizacji powróciło również podczas

wystąpienia Anny Jankowskiej, wykładowczyni Uniwersytetu Antwerpskiego i Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, poświęconego audiodeskrypcji i wykorzystaniu sztucznej inteligencji w tworzeniu opisów dla osób niewidomych i słabowidzących.

Modele AI coraz lepiej rozpoznają obiekty znajdujące się na ekranie. Potrafią opisać przestrzeń, postacie czy wykonywane czynności, tworząc tekst poprawny i spójny. Czy to oznacza, że potrafią zastąpić audiodeskryptora?

Badania przedstawione podczas konferencji sugerują znacznie ostrożniejszą odpowiedź. Sztuczna inteligencja dobrze odpowiada na pytanie: „Co znajduje się na ekranie?”. Znacznie gorzej radzi sobie z pytaniem: „Co jest najważniejsze dla zrozumienia tej sceny?”.

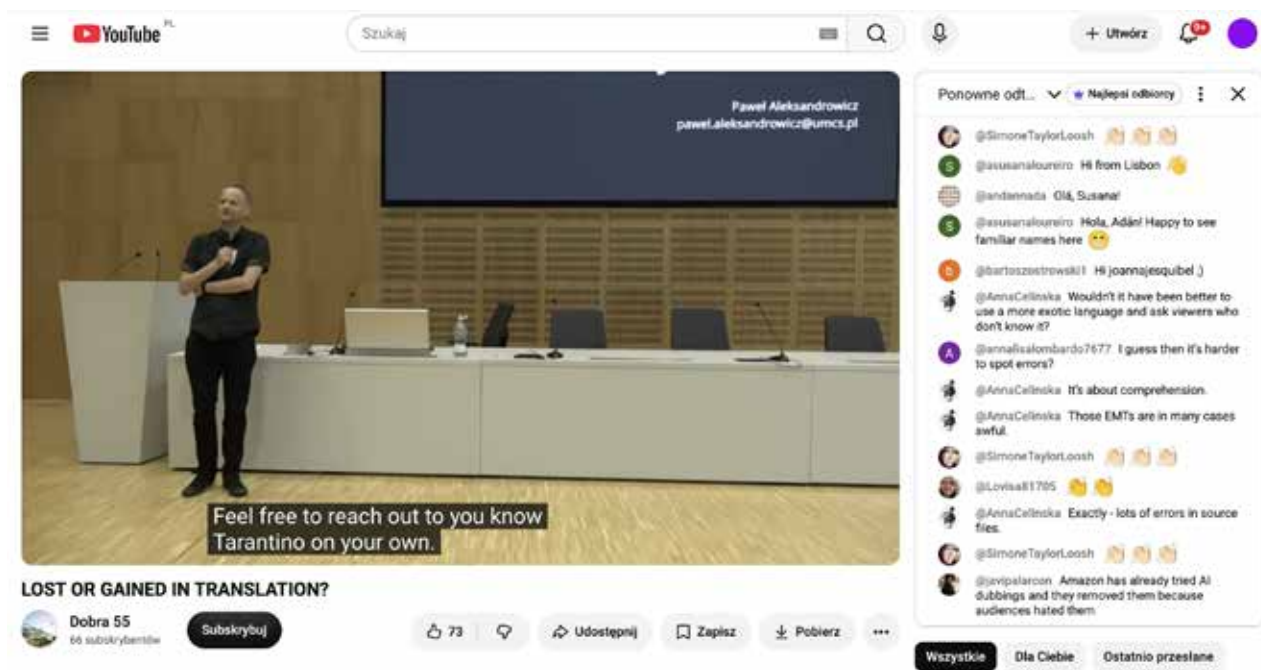
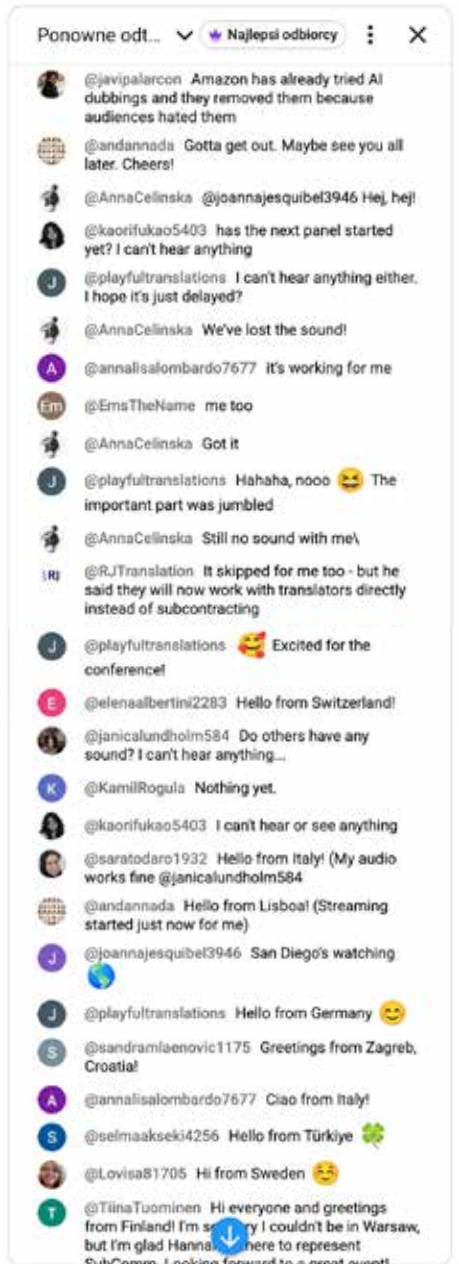
To fundamentalna różnica. Doświadczony audiodeskryptor nie opisuje wszystkiego, co widzi. Wybiera te elementy obrazu, które pomogą odbiorcy zrozumieć relacje między bohaterami, a także emocje i rozwój wydarzeń. Selekcjonuje informacje. Buduje znaczenie. Jak trafnie podsumowała Anna Jankowska: **„A coherent description is not necessarily a meaningful one”**.

To zdanie, choć odnosiło się do audiodeskrypcji, można było odczytać znacznie szerzej. Dobry przekład nie polega wyłącznie na poprawnym przekazaniu informacji. Chodzi o to, by odbiorca zrozumiał sens historii i emocje, które jej towarzyszą. Ta myśl prowadziła do jeszcze jednej refleksji, szczególnie bliskiej polskim tłumaczom.

POLSKA SZKOŁA LOKALIZACJI

W wielu krajach Europy podstawową formą lokalizacji pozostają napisy lub dubbing. Polska od dziesięcioleci rozwija jednak własną tradycję – wersję lektorską, która dla milionów widzów jest najbardziej naturalnym sposobem odbioru zagranicznych filmów i seriali. Dla osób spoza Polski takie rozwiązanie bywa zaskakujące. Dla polskich tłumaczy jest jednym z najlepszych przykładów twórczego charakteru ich pracy.

Tekst przeznaczony dla lektora nie może być dosłownym przekładem



FOT. MAT. ORGANIZATORA



Na zdjęciu prelegenci i uczestnicy konferencji. Od lewej:

Olga KRYSIAK – ZAIKS/AVTE/STAW
Secretary of the Management Board ZAIKS

Jean-François CORNU – ATAA/AVTE
Political advances in authors' rights and AI in France and the EU: positive steps for audiovisual translators?

Tina SHORTLAND – NAVIO/AVTE
Can viewers influence the AVT industry? An update from NAVIO's feedback portal

Hannah SILVESTER – SUBCOMM/ UNIVERSITY COLLEGE CORK
SubComm: Working collaboratively for the future of AVT

Jan PEDERSEN – STOCKHOLM UNIVERSITY

Are we speeding past the viewers? – Issue facting subtitling in the age of AI

Paweł ALEKSANDROWICZ – MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY in LUBLIN

Reception study: how young Poles perceive subtitles prepared in different modalities – AI-generated, post-edited and human translation

Max DERYAGIN – AVTE/SUBTLE
Shark Tank Manifesto

Anna JANKOWSKA – UNIVERSITY OF ANTWERP and JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

Accessibility beyond automation: AI and the human dimension of audiovisual translation

Scott MCCARTHY – VICE PRESIDENT, DREAMWORKS LOCALIZATION

Beyond AI: Why the future of media depends on brand integrity

Maciej JANIK – ZAIKS

What does EU copyright law currently have to say about generative AI?

Discussion of the most relevant legal developments

Katharina UPPENBRINK – MANAGING DIRECTOR OF THE AUTHORS' RIGHTS INITIATIVE, GERMANY

Regulatory and political survey: AI and copyright in Europe and Germany

Krzysztof KOWALCZYK – ZAIKS/AVTE/STAW

Management Board STAW

tłumacza, jego wycucia języka i umiejętności podejmowania setek drobnych decyzji, których widz nigdy nie zauważy.

W tym rzecz. Jak powiedział jeden z uczestników konferencji i co wielokrotnie powracało podczas całego spotkania: „Dobre tłumaczenie jest przezroczyste”. Nie odciąga uwagi od filmu. Pozwala zapomnieć, że między twórcą a widzem stoi jeszcze jedna osoba. Tłumacz.

PRAWA TWÓRCÓW SĄ FUNDAMENTEM, NIE PRZESZKODĄ

Po wystąpieniach poświęconych jakości tłumaczenia, doświadczeniom widzów i warunkom pracy, dyskusja w naturalny sposób przeniosła się na pytanie o prawa twórców. Jeżeli wszyscy uczestnicy konferencji zgodzili się, że tłumaczenie audiowizualne pozostaje działalnością twórczą, to jak chronić twórców w świecie, w którym sztuczna inteligencja coraz częściej korzysta z istniejących utworów?

O tym mówili Jean-François Cornu, Katharina Uppenbrink i Maciej Janik. Choć reprezentowali różne środowiska i patrzyli na problem z różnych perspektyw, ich wystąpienia prowadziły do podobnych wniosków.

Jean-François Cornu, reprezentujący francuskie ATAA, a także europejskie AVTE, przedstawił działania podejmowane we Francji, gdzie coraz głośniejsze mówi się o konieczności większej przejrzystości w wykorzystywaniu chronionych utworów do

trenowania modeli sztucznej inteligencji. Zwrócił uwagę, że twórcy nie sprzeciwiają się rozwojowi technologii. Oczekują jedynie jasnych zasad, które pozwolą im decydować o wykorzystaniu własnych dzieł.

W jego wystąpieniu szczególnie mocno wybrzmiało słowo transparentność. Bez niej trudno mówić o rzeczywistym poszanowaniu prawa autorskiego.

Ten wątek rozwinęła Katharina Uppenbrink, reprezentująca niemiecką Authors' Rights Initiative. Przypomniała, że europejskie organizacje twórcze nie walczą z innowacjami. Walczą o zachowanie równowagi między rozwojem nowych technologii a ochroną ludzi, którzy te technologie zasilają swoją twórczością. To ważna różnica. Debata nie dotyczy wyboru między sztuczną inteligencją a człowiekiem. Dotyczy zasad współistnienia tych dwóch światów.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabrało wystąpienie Macieja Janika, prawnika ZAIKS-u, który spojrział na problem z perspektywy prawa autorskiego. Przypomniał, że zgodnie z obowiązującymi regulacjami autorem utworu pozostaje człowiek. Nawet jeśli korzysta z narzędzi opartych na sztucznej inteligencji, odpowiedzialność za efekt końcowy spoczywa na nim. Jednocześnie zwrócił uwagę, że AI różni się od wszystkich wcześniejszych narzędzi wykorzystywanych przez twórców. Najlepiej oddaje to zdanie, które wywołało żywą reakcję uczestników

konferencji: **„A keyboard cannot write itself. AI can”.**

To krótkie porównanie doskonale pokazuje, dlaczego obecna dyskusja nie przypomina wcześniejszych debat o nowych technologiach. Klawiatura, aparat fotograficzny czy program do montażu pozostają narzędziami. Generatywna sztuczna inteligencja potrafi natomiast samodzielnie tworzyć treści, stawiając zupełnie nowe pytania o autorstwo, odpowiedzialność i wynagrodzenie.

Nieprzypadkowo właśnie prawo autorskie zamykało program konferencji. Było logicznym zwieńczeniem wszystkich wcześniejszych wystąpień. Jeżeli tłumacz ponosi odpowiedzialność za jakość przekładu, wpływa na odbiór filmu i współtworzy jego międzynarodowy sukces, to naturalne staje się pytanie o zakres jego praw i ochrony.

MIĘDZY TWÓRCĄ A WIDZEM

Międzynarodowa konferencja „Lost or Gained in Translation? The Future of the Localization Industry for Language Version Creators, Broadcasters, and Audiences” nie przyniosła jednej, prostej odpowiedzi na pytanie o przyszłość lokalizacji audiowizualnej. I być może właśnie dlatego okazała się tak potrzebna. Pokazała, że przyszłość tej branży nie rozstrzygnie się wyłącznie w laboratoriach rozwijających modele sztucznej inteligencji ani podczas debat nad kolejnymi regulacjami prawnymi. Rozstrzygnie się przede wszystkim w tym samym

miejsu, w którym od dziesięcioleci powstają dobre tłumaczenia: w spotkaniu twórcy, tłumacza i widza.

Choć tematy były bardzo różnorodne, wszystkie prowadziły do jednego wniosku: sztuczna inteligencja zmienia narzędzia pracy, ale nie zmienia jej istoty. Może przyspieszać proces tłumaczenia, wspierać analizę tekstu czy proponować rozwiązania, lecz nie przejmuje odpowiedzialności za ich wybór. Ta odpowiedzialność nadal należy do człowieka.

To właśnie dlatego podczas konferencji tak często powracało słowo „jakość”. Nie oznaczało wyłącznie poprawności językowej czy technicznej sprawności przekładu. Oznaczało odpowiedzialność wobec twórcy, którego dzieło przekracza granice języka, oraz wobec widza, który ma prawo zrozumieć film w jego zamierzonej wersji. Dobre tłumaczenie nie polega na wiernym przełożeniu każdego słowa. Polega na zachowaniu sensu, rytmu, emocji i intencji. Jest niewidoczne właśnie dlatego, że pozwala wybrzmieć dziełu.

A więc przyszłość lokalizacji nie zależy wyłącznie od tego, jak szybko będą się rozwijać systemy AI. Zależy od tego, czy branża uzna, że technologia ma wspierać tłumacza, a nie odbierać mu autorstwo, pomagać widzowi, a nie jedynie zwiększać statystyki, rozwijać kulturę, a nie wykorzystywać ją jako darmowy surowiec.

Nieprzypadkowo organizatorem konferencji był ZAIKS – stowarzyszenie, którego misją od ponad stu lat jest

ochrona praw twórców. W świecie, w którym rozwój sztucznej inteligencji stawia przed kulturą nowe wyzwania, rozmowa o tłumaczeniu audiowizualnym staje się jednocześnie rozmową o autorstwie, odpowiedzialności i poszanowaniu pracy twórczej. Organizując to spotkanie wspólnie z AVTE i STAW, ZAIKS stworzył przestrzeń do dyskusji, w której spotkali się badacze, tłumacze, przedstawiciele organizacji twórczych, producenci i eksperci prawa autorskiego. Tylko dialog, prowadzony ponad granicami państw i zawodów, daje szansę na wypracowanie rozwiązań odpowiadających wyzwaniom, przed którymi stoi dziś europejska kultura.

Bo na początku zawsze jest człowiek, który opowiada historię. Na końcu – człowiek, który chce ją przeżyć. A pomiędzy nimi stoi tłumacz. To dzięki jego wiedzy, doświadczeniu i twórczym decyzjom film przekracza granice języka i kultury, nie tracąc sensu. Kiedy widz całkowicie zapomina o istnieniu tłumacza, można powiedzieć, że jego praca została wykonana najlepiej.

Ufamy, że dzięki wsparciu ZAIKS-u, STAW-u oraz AVTE spotkamy się w przyszłym roku na kolejnej konferencji dotyczącej pracy tłumaczy audiowizualnych.

Zapis konferencji można obejrzeć na stronie www.youtube.com/live/d4AOZ8064JQ

MUZYKA JEST TU GOSPODARZEM

O tym, dlaczego winyl nie powinien być świętością, a dobra muzyka w kawiarni nie jest jedynie tłem, z **Łukaszem Prokopem**, prezesem Stowarzyszenia Inicjatyw Społeczno-Kulturalnych Stacja Muranów, rozmawia Jerzy Łabuda

Tekla Bądarzewska zapewne nie przypuszczała, że jej imię przetrwa nie tylko za sprawą fortepianowej *Modlitwy dziewczycy*, ale także jako nazwa warszawskiej kawiarni, w której muzyki słucha się z podobną uwagą, z jaką wybiera się najlepszą kawę. Utwór warszawskiej kompozytorki odniósł w XIX wieku międzynarodowy sukces, choć później podzielił krytyków i słuchaczy. Współczesna Tekla również nie sprowadza gustów do wspólnego mianownika. Zamiast tego zachęca, żeby na chwilę się zatrzymać i posłuchać.

Kawiarnia na warszawskim Muranowie to przestrzeń, gdzie najlepszej jakości kawa przeplata się z muzyką z winyli, sztuką, literaturą i energią sąsiedzkich inicjatyw.

Tekla prowadzona jest przez Stowarzyszenie Inicjatyw Społeczno-Kulturalnych Stacja Muranów, jest zarazem przedsiębiorstwem społecznym i niewielkim centrum kultury. Od początku prezentuje prace malarzy, fotografów i ilustratorów, organizując średnio jeden wernisaż w miesiącu.

Najważniejsza pozostaje jednak atmosfera miejsca. Nie buduje jej wyłącznie wystrój ani stojący w sali sprzęt audio. Budują ją rytuały: wyciągnięcie płyty z okładki, odpowiednia głośność, zmiana strony winylu oraz moment, w którym muzyka na czterdzieści minut przykuwa uwagę słuchaczy.

Najnowsza płyta, którą kupiłeś to...?

„Inédit ‘79” formacji Cortex. To jeden z tych zespołów, których winyle przez lata były białym krukiem

wśród kolekcjonerów. Dla fanów funku grali zbyt jazzowo, a dla purystów jazzowych – zbyt funkowo, przez co przez dekady pozostawali w cieniu. Założyciel grupy Alain Mion kupił XVIII-wieczne gospodarstwo w małej wiosce na wschód od Paryża i zamienił tamtejszy młyn w studio nagraniowe. Tak właśnie narodziła się ta płyta. Po 25 latach od powstania kultowy materiał można nareszcie kupić w sklepach.

W Tekli dzieje się wiele rzeczy: serwujecie kawę, organizujecie sesje odsłuchiwanie winyli, rozkręćcie DJ sety, są tu też wernisaże i spotkania autorskie. Co sprawia, że to wszystko nie rozpada się na osobne aktywności, tylko tworzy jedno miejsce z charakterem? Słowem – co „skleja” Teklę?

Teklę skleja uważność – wobec rodzaju obróbki kawy, brzmienia płyty, tekstu w książce. Każda z tych rzeczy wymaga zatrzymania się. To nie jest program kulturalny, to jest zaproszenie do pewnej filozofii życia. Można powiedzieć: „Nie robimy różnych rzeczy – robimy jedno, tylko w różnych formatach”.

Jaką rolę pełni muzyka w miejscu, które nie jest klubem, ale też nie jest zwykłą kawiarnią?

Muzyka u nas nie jest tłem – jest gospodarzem, który nadaje rytm wizycie. Pełni funkcję, którą w innych miejscach pełni architektura albo oświetlenie: nie przykuwa uwagi, ale definiuje, jak się czujesz.

Czy winyle są u was tylko nośnikiem muzyki czy też częścią filozofii miejsca?

Zdecydowanie filozofią, ale nie fetyszem. Winyl wymaga uważności – nie ma tu miejsca na losowe odtwarzanie całej biblioteki. Każde odwrócenie płyty to decyzja. To jest coś, co przenosi się na całą Teklę: tu się wybiera, tu jest się obecnym.

Zapewne Muranów wpływa na to, co gracie, kogo zapraszacie i jakie wydarzenia robicie?

Czy Muranów wpływa na nasze wybory? Może, ale nie jest to główne kryterium. Mimo to ja zawsze powtarzam, że artyści i twórcy związani z Muranowem mają u nas fory.

Jak utrzymać balans między wyrafinowanym gustem a otwartością/dostępnością dla wszystkich?

Nie chcemy tworzyć kawiarni dla wybranych. Chcemy być miejscem, do którego można przyjść i kogoś poznać. Dobry gust nie wymaga certyfikatu. Chociaż osobiście, od początku Tekli, jestem pod wrażeniem liczby freaków, którzy do nas przychodzą. Zawsze miło pobyc w podobnym towarzystwie.

W Tekli są winyle i sprzęt audiofilski, ale robicie też playlistę na serwisie streamingowym. Jak oceniasz wpływ jakości dźwięku na odbiór muzyki, kiedy jest ważna, a kiedy można odpuścić i cieszyć się muzyką?

Uważam, że audiofilski absolutyzm jest nudny. Jakość jest ważna, choć kiedy

chcesz posłuchać jakiejś płyty na streamie w tramwaju – to spoko, ale kiedy siadasz z ulubioną kawą i masz 40 minut – wtedy warto, żeby brzmiało to dobrze. Ja nigdy nie czułem się dobrze w topowych salonach hi-fi. Gdybym miał pół miliona w kieszeni, to wolałbym je wydać na podróż i na kultowe konstrukcje ze złotej ery audio w dobrej cenie.

Spotkałem cię jakiś czas temu na sesji odsłuchowej w warszawskim Music Roomie. Co sądzisz o takim sposobie spędzania wolnego czasu? W Tekli też, zdaje się, organizujecie sesje uważniejszego słuchania...

To jest fantastyczna rzecz! Muzyka, która dociera do człowieka w tak perwersyjnie wyraźny sposób! To jest też lekcja uważności; dwie godziny skupienia na samej muzyce zaczyna być wyzwaniem. Zdarza nam się organizować odsłuchy, choć są to wydarzenia okazjonalne. Chciałabym to robić częściej i może to jakiś plan na przyszły sezon?

Czy dobra kawa i dobra muzyka wymagają podobnego rodzaju wrażliwości?

Tak, obie te rzeczy wymagają obecności, czasu i pewnej pokory wobec procesu. Dobra kawa jest wynikiem wielu decyzji, których nie widać – podobnie dobry zestaw muzyczny. Odbiorca nie musi tego wiedzieć, ale powinien poczuć.

W Tekli muzyka reguluje tempo, skupia uwagę i podpowiada, jak długo warto zostać przy stoliku. Być może właśnie dlatego winyl pasuje tu lepiej niż nieskończona playlista. Ma początek, koniec i moment, w którym trzeba wstać, podejść do gramofonu i odwrócić płytę. Ten prosty gest przypomina, że słuchanie nie musi być kolejną czynnością wykonywaną w tle.

W świecie nieustannego wyboru Tekla proponuje coś przewrotnie luksusowego – przez chwilę nie wybierać następnego utworu, następnego miejsca ani następnego bodźca, tylko usiąść z kawą i pozwolić wybranej płycie wybrzmieć do końca. ●

Materiał powstał w ramach kampanii Muzyka Napędza Biznes



FOT. PAWEŁ JAROSIEWICZ

ZAREJESTROWAĆ, CZYLI DAĆ UTWOROWI MIEJSCE W OBIEGU

TEKST Monika Lubańska

Rejestracja utworu jest jednym z ważnych etapów związanych z zarządzaniem prawami autorskimi. Gdy utwór zostaje wykonany publicznie, nagrany, wystawiony, wyemitowany, opublikowany w internecie lub w inny sposób rozpowszechniony, warto zadbać o jego prawidłowe zgłoszenie. Rejestracja pozwala przypisać utwór do jego twórców i stanowi podstawę do prawidłowego rozliczania jego wykorzystania.

W ZAİKS-ie można rejestrować zarówno utwory należące do kategorii małych praw, jak i dzieła z obszaru wielkich praw. Dotyczy to utworów wcześniej rozpowszechnionych, na przykład publicznie wykonanych, utrwalo-nych na nośniku i wprowadzonych do obrotu, nadanych w mediach, wyświetlonych w kinie czy udostępnionych w internecie.

Za tymi zasadami stoi prosta idea – żeby ZAİKS mógł prawidłowo przypisać wykorzystanie utworu do jego twórców, a następnie rozliczyć należne wynagrodzenie, musi wiedzieć, jaki to utwór, kto go stworzył i komu przysługują w nim udziały.

MAŁE PRAWA, CZYLI TWÓRCZA CODZIENNOŚĆ

Z małymi prawami spotykamy się najczęściej. Należą do nich drobne utwory słowne, muzyczne, słowno-muzyczne i choreograficzne. Mogą to być piosenki, utwory instrumentalne, skecze, monologi, dżingle, muzyka reklamowa czy krótsze układy choreograficzne. Do tej kategorii należą również fragmenty dużych form, jeśli same nie stanowią zamkniętej kompozycyjnie i tematycznie całości, na przykład aria czy uwertura.

Zgłoszenie takiego utworu nie wymaga papierowego formularza ani wizyty w ZAİKS-ie. Można zrobić to elektronicznie w serwisie

zaiks.online. W ten sposób można zgłaszać również opracowania utworów chronionych i należących do domeny publicznej, a także wiele utworów powstałych we współpracy z twórcami reprezentowanymi przez inne organizacje zbiorowego zarządzania.

Cyfryzacja zmieniła nie tylko sposób przesyłania zgłoszeń. Uproszczenie procedur i rezygnacja ze sprawdzania większości utworów przez rzeczoznawców znacząco skróciły czas rejestracji. Nie oznacza to jednak, że oceny eksperckiej nie ma. Nadal podlegają jej utwory z kategorii muzyki poważnej oraz twórcze opracowania niechronionych kompozycji.

Prosty formularz nie zwalnia jednak z uważności. Przed wysłaniem warto sprawdzić czas trwania utworu, zgodność tekstu z nagraniem lub materiałem nutowym, dane wszystkich współtwórców, a przede wszystkim ustalone przez nich udziały. Po zarejestrowaniu utworu nie można po prostu wejść do zgłoszenia i poprawić pomyłki.

Cały utwór to zawsze 100%. W większości przypadków współtwórcy mają dużą swobodę w określaniu udziałów. Kilka minut poświęconych na dokładne sprawdzenie zgłoszenia może później oszczędzić znacznie więcej czasu.

WIELKIE PRAWA TAKŻE ONLINE

Są dzieła, których nie da się zamknąć w kilku minutach nagrania. Dramat, opera, musical czy balet rozwijają się w czasie, mają własną konstrukcję i stanowią większą, zamkniętą całość. W terminologii zbiorowego zarządzania wkraczamy tu w obszar wielkich praw.

Do tej kategorii należą między innymi utwory epickie i liryczne, dramaty, tragedie, komedie, farsy i słuchowiska. Wśród dzieł słowno-muzycznych są to na przykład opery,

operetki i musicale. Wielkie prawa obejmują również balet, a także takie fragmenty dużych dzieł, które same stanowią zamkniętą kompozycyjnie i tematycznie całość.

Od maja również autorzy utworów z tej kategorii mogą korzystać z serwisu zaiks.online. Elektronicznie można zgłaszać między innymi dramat sceniczny, słuchowisko, libretto dramatyczno-muzyczne i choreograficzno-muzyczne, operę, operetkę, musical, a także choreografię do spektaklu lub baletu.

To istotna zmiana dla twórców scenicznych i dramatycznych. Wcześniej ich utwory można było zgłaszać wyłącznie w tradycyjny sposób. Obecnie całą procedurę można przeprowadzić online, bez przygotowywania papierowych dokumentów i osobistego kontaktu z biurem. Rejestracja staje się dzięki temu częścią cyfrowej obsługi twórcy, dostępną z dowolnego miejsca i w dogodnym czasie.

CHOREOGRAFIA TEŻ JEST UTWOREM

Choreografia jest szczególnym rodzajem twórczości. Jej podstawowym tworzywem nie jest słowo ani dźwięk, ale ruch. Utwór istnieje poprzez ciało wykonawcy, przestrzeń i czas, często także w ścisłym związku z muzyką, dramaturgią czy scenografią. Nie oznacza to jednak, że pozostaje poza systemem rejestracji.

Utwory choreograficzne można zgłaszać elektronicznie w zaiks.online. O ich kwalifikacji decyduje charakter dzieła. Mniejszy układ choreograficzny może należeć do małych praw, natomiast balet czy choreografia będąca dużą, zamkniętą formą sceniczną mieści się w kategorii wielkich praw.

To rozróżnienie dobrze pokazuje, że określenia „małe” i „wielkie” prawa nie odnoszą się do artystycznej wartości czy znaczenia dzieła. Nie mówią, który utwór jest ambitniejszy ani ważniejszy. Opisują przede wszystkim jego formę i sposób funkcjonowania.

KIEDY W PROCESIE TWÓRCZYM POJAWIA SIĘ AI

Narzędzia wykorzystujące sztuczną inteligencję coraz częściej towarzyszą twórcom podczas pracy. Z punktu widzenia rejestracji istotne jest przede wszystkim rozróżnienie między wykorzystaniem AI jako narzędzia wspomagającego twórcę a sytuacją, w której określony element utworu został w całości wygenerowany przez AI.

Treści stworzone w całości przez AI, bez udziału ludzkiej twórczości, nie mogą być zgłaszane do rejestracji jako utwory. Inaczej wygląda sytuacja, gdy AI została wykorzystana tylko do stworzenia części dzieła. Jeśli na przykład muzykę stworzył człowiek, a tekst

Rejestracja utworu to ważny element zarządzania prawami autorskimi. Dzięki niej ZAİKS może prawidłowo przypisać utwór do jego twórców i rozliczać jego wykorzystanie. Dziś zarówno utwory małych, jak i wielkich praw można rejestrować online – bez papierowych formularzy i wizyty w ZAİKS-ie

został w całości wygenerowany przez AI, utwór może podlegać rejestracji (i odwrotnie).

Odpowiedzialność za prawidłowe zgłoszenie spoczywa na osobie rejestrującej utwór. Organizacja zbiorowego zarządzania nie ma obowiązku sprawdzania, czy podczas pracy wykorzystano AI ani w jakim zakresie. Dlatego szczególnie ważne jest świadome i zgodne ze stanem faktycznym określenie własnego wkładu twórczego.

REJESTRACJA JAKO CZĘŚĆ PRACY NAD UTWOREM

Łatwo traktować rejestrację jako ostatnią czynność administracyjną: utwór jest gotowy, więc pozostaje wypełnić formularz. Warto jednak spojrzeć na nią trochę szerzej.

Dobrze przygotowane zgłoszenie jest uporządkowaną informacją o tym, co wydarzyło się w procesie twórczym. Kto stworzył utwór? Czy powstał samodzielnie czy we współpracy? Jak dzielą się prawa między współtwórców? Czy jest to dzieło oryginalne, opracowanie, adaptacja lub tłumaczenie? Czy któraś z jego warstw należy do domeny publicznej? Dziś może pojawić się także pytanie, czy w powstaniu utworu uczestniczyła sztuczna inteligencja i jaki był zakres tego udziału.

Technologia sprawia, że samo zgłoszenie jest coraz prostsze i szybsze. Nie zwalnia jednak z odpowiedzialności za informacje, które podajemy.

Rejestracja nie jest częścią procesu twórczego. Nie zastąpi melodii, zdania, sceny ani gestu choreografa. Jest jednak momentem, w którym utwór otrzymuje swoją formalną metrykę: tytuł, nazwiska twórców, udziały i miejsce w repertuarze. Dzięki temu, gdy zaczyna już własne życie na scenach, antenach, ekranach i w internecie, może być prawidłowo rozpoznany, a jego wykorzystanie przypisane tym, którzy go stworzyli. ●

CO NOWEGO W ZAiKS-ie

PIENIĄDZE DLA TWÓRCÓW

O d początku roku do końca lipca 2026
ZAiKS rozliczył ponad

368 mln zł,
w tym między innymi:



TELEWIZJA	88 mln zł
KONCERTY	86 mln zł
INTERNET	66,7 mln zł
ODTWORZENIA	40,5 mln zł
RADIO	37,4 mln zł
TEATR	24,9 mln zł
ZAGRANICA	10,5 mln zł
FONOGRAFIA	8,65 mln zł
KINA	5,2 mln zł

MŁODZI MUZYCY I ZAIKS



ZAiKS niezmiennie wspiera inicjatywy skierowane do młodych muzyków i kompozytorów, stąd też nasza obecność na dwóch letnich wydarzeniach. M-Art to obóz dla muzyków organizowany w Krutyńi przez Karimski Foundation. Warsztaty uzupełniają edukację muzyczną o to, czego często brakuje w szkołach: improwizację, nieoczywiste inspiracje i twórcze eksperymenty. Z kolei „Mocni w muzie” to wydarzenie dla nastoletnich muzyków organizowane nad Pilicą przez Fundację Muzofilia. Wspiera i rozwój twórczy, jak i emocjonalny uczestników, skupiając się na rozwoju odporności psychicznej. Podczas obu wydarzeń uczestnicy wzięli także udział w warsztatach poświęconych podstawom prawa autorskiego i roli organizacji zbiorowego zarządzania. Młodzi twórcy mogli sprawdzić, jakie zagadnienia prawa autorskiego dotyczą ich już dziś, o czym warto wiedzieć na dalszej profesjonalnej drodze.

SOUNDELA. MUZYKA I NIE TYLKO

Po raz kolejny wzięliśmy udział w festiwalu Soundela, który odbył się w lipcu w Lubawie. Wydarzenie łączy warsztaty muzyczne, edukację i konkurs dla młodych wykonawców. W tym roku reprezentowała nas silna ekipa ZAiKS Edu. W przestrzeni warsztatowej uczestnicy mogli odwiedzić stoisko ZAiKS-u i porozmawiać o prawach autorskich, prawach artystów wykonawców, działalności ozz-ów oraz możliwościach wsparcia młodych twórców. Z kolei podczas warsztatów muzycznych (wśród wykładowców jest Jacek Królik) ZAiKS przyznał swoją nagrodę duetowi: Gabriela Kundzewicz (występująca pod pseudonimem artystycznym Briela) oraz Marcin Kiełbasa za wybitne zdolności kompozytorskie i autorskie.



JESTEŚMY TAM, GDZIE DZIEJE SIĘ COŚ WAŻNEGO

Uczestniczyliśmy w Forum Ekonomicznym w Karpaczu i w Kongresie Regeneracja! w Dąbrowie Górniczej. W rozmowach z politykami, biznesem i stroną społeczną przypominaliśmy, że organizacje zbiorowego zarządzania są kluczowym ogniwem zapewniającym równowagę na rynku kreatywnym, co jest szczególnie istotne w dobie rozwoju nowych technologii. Rozmawialiśmy także na temat regulacji, które powinny zapewnić twórcom poszanowanie ich praw w zakresie wykorzystywania utworów do trenowania AI.



KOLEJNE UMOWY Z CANAL+

Zawarliśmy kolejne umowy z CANAL+ Polska S.A. regulujące korzystanie z utworów w serwisach VOD Canal+, a także w zakresie nadań i reemisji.



Sukcesywnie rozszerzamy pakiet umów po to, aby zapewnić twórcom należne im wynagrodzenie (tantiemy) za korzystanie z ich dzieł w internecie oraz dostosować rynek do unijnego i polskiego prawa autorskiego.

AUDIO BRANDING, CZYLI STRATEGICZNE ZARZĄDZANIE DŹWIĘKIEM

Rozpoczęliśmy współpracę z Rafałem Koniecznym – artystą muzycznym i strategiem dźwięku, producentem wykonawczym oraz właścicielem agencji Soundize™ Audio Branding, specjalizującej się w tworzeniu identyfikacji muzycznej dla firm. W ramach kampanii Muzyka Napędza Biznes wspólnie tworzymy cykl tekstów edukacyjnych pokazujących, jak biznes może wykorzystywać pełny potencjał muzyki.



NOWA KOMÓRKA W BIURZE

Powstała sekcja utworów z zakresu sztuk wizualnych. Jej pracownicy zajmują się licencjonowaniem utworów plastycznych i fotograficznych w zakresie utrwalania i zwielokrotniania, wprowadzania do obrotu oraz publicznego udostępniania w internecie. Do zadań tej komórki należy przede wszystkim inkasowanie wynagrodzenia z tytułu *droit de suite* – zawodowo dokonanej odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł plastycznych i fotograficznych. Ekspertki ZAiKS-u monitorują rynek sztuki w Polsce, blisko współpracując z artystami sztuk wizualnych, a także z zagranicznymi organizacjami chroniącymi prawa plastyków i fotografików. ZAiKS konsekwentnie przywraca artystom sztuk wizualnych sprawczość na rynku.



Michał Komar. 80. urodziny

ZAWSZE NA PODIUM

TEKST Krystyna Kofta

Michała Komara poznałam w Czytelniku, w 1978 roku, kiedy debiutowałam. Przedstawił mi go Janusz Głowacki. Powiedział, że Komar to ktoś, kogo warto znać, a nawet czytać. To była poważna, pozytywna rekomendacja, dość rzadka w ustach Głowy. Na tyle ważna, że odnotowałam ją w swoim dzienniku. Przyjaźnili się, choć stanowili swoje absolutne przeciwieństwo. Głowacki funkcjonował w środowisku jako playboy otoczony wianuszkami młodych dziewczyn, z kolei życie rodzinne Michała Komara było i jest osłonięte przez niego parasolem ochronnym.

Janusz znał go dobrze, wiedział, że jest Warszawiakiem, że skończył SGH. Imponowało mu to, że Komar był doktorem.

Siadywali w Czytelniku przy stoliku Konwickiego, razem z Ireną Szymańską, Gustawem Holoubkiem i innymi tuzami. To było wielkie wyróżnienie. Komar już wówczas znany był w środowisku i miał świetną markę. Publikował w „Twórczości”, także w „Polityce”. Wszyscy czytaliśmy jego esej *Pieć Conradów* wydany w 1978 roku.

Gdy z redaktorką Anką Bolecką (obecnie pisarką) pracowałyśmy nad moją książką, siadywałyśmy przy stoliku w pobliżu tego areopagu. Gdy Tadeusz Konwicki wychodził, Głowacki z Komarem przysiadali się do nas. Tak narodził się wówczas nasz „młody stolik”.

Michał już wtedy stał na podium. Zawsze zajmował miejsce medalowe. Karierę, w najlepszym tego słowa znaczeniu, robił harmonijnie, bez „parcia na szkło”, udzielania wywiadów kolorowym magazynom. Bez skandali i sensacyjek. Sensacją mogły być jedynie kolejne wydania jego książek. *Czarownice i inni*, *Zmęczenie*, *Prośba o dobrą śmierć*. Pisywał także scenariusze filmowe. Pracował na swój wizerunek, a przy okazji zawsze pomagał innym, nigdy nie odmawiał pomocy, jeśli mógł to zrobić.

W dzienniku z 22 stycznia 1990 roku zapisałam: „Czytelnik. Stolik. Zmiany, zmiany. Sadkowskiego już nie ma, prezesem został Jerzy S. Sito. Wice Henryk Chłystowski i Michał Komar. Wieka szkoda, że Komar nie jest prezesem. Nie tylko my przy Stolicu żałujemy. Także redaktorki, z którymi rozmawiamy, nie kryją rozczarowania. Siedzimy z Michałem, gratulujemy. Od razu ludzie go męczą, wypychają swoje marne teksty. Współczuję Michałowi, chociaż wierzę, że da radę. Gdy dopadł go W., żeby wcisnąć mu swoją prozę, Komar mówi łagodnie, że najpierw musi rozeznaczyć się w sytuacji. Ma kindersztube”.

Wiceprezesem był przez cztery lata. Wydawnictwo Czytelnik miało szczęście, bo Michał znał się na literaturze. Prowadzenie firmy wydawniczej, przy jednoczesnym pisaniu swoich rzeczy, powodowało jednak, że przy naszym stoliku zaczął pojawiać się rzadko i na krótko.

We wtorek 13 marca, w moje imieniny, wpadł na chwilę. Zanotowałam: „Dużo ludzi. Martwię się, że moje *Wióry* nie zostaną wznowione. Brak papieru. Skład rozsypany, jak wiele innych wznowień, Konwicki, Iwaszkiewicz... Chce mi się płakać. Michał Komar pociesza mnie, radzi szybko podpisać umowę na nową książkę. Obiecuje poszukać możliwości wznowienia *Wiórów*, być może w kooperacji. Jest w tym szczerzy, wiem, że lubi *Wióry*”.

Taka chęć pomocy naprawdę nie była częsta w środowisku. Wywiad rzeka z Władysławem Bartoszewskim o znamienym tytule *Prawda leży tam, gdzie leży* wiele wyjaśnia. Przyjaźń i wspólnota moralna łączyła ich życie. Zapomniana przyzwoitość weszła znów do słownika moralności.

Mogłam się o tym przekonać w bardzo trudnej sytuacji, gdy zmarł wybitny dziennikarz i nagle okazało się, że rodzina nie ma za co go pochować. Nasze jury Nagrody im. Teresy Torańskiej zastanawiało się, co robić. Sytuacja była dramatyczna. Liczył się czas. Dziennikarz był „nieprawomyślny”, czyli ministerstwo odpadało. Pomyślałam o ZAIKS-ie, a więc o Michale, który tam działał. To on wprowadzał mnie do tej instytucji. Telefonuję, mówię Komarowi, jak wygląda sytuacja. Michał nie wiedział, że ten znany człowiek nie ma żadnych oszczędności. Niestety, tak się dzieje, kiedy wszystko pochłania choroba. Komar mówi, że on się tym zajmie, a ZAIKS z pewnością pomoże to rozwiązać, bo jest apolityczny. Przyzwoitość wymaga, żeby reagować. Nie być obojętnym. Pogrzeb odbył się w kwietniu 2021 roku. Na Starych Powązkach. Odetchnęliśmy wszyscy.

19 października 2025 spotkaliśmy się na skwerze Władysława Bartoszewskiego. Jest też Michał Komar. Notatka z dziennika: „O 12.00 odsłonięcie pomnika Bartoszewskiego, jest na nim młody na rowerze. Inicjatywa oddolna. Ze składek. Impreza bardzo patriotyczna. Trudno, ludzie tak czują. Przemówienia. Michał Komar wygłasza mowę inną niż wszystkie. W poprzek oficjalnej wersji. Z prof. Anną Nasiłowską, przyjaciółką ze Stolika, słuchamy zdumione odwagą Michała. Wyraża pogląd na ważne, pomijane milczeniem sprawy. Chodzi o pulsującą, podskórną nienawiść. Niektóre osoby były oburzone, inne zdziwione, a jeszcze innym ta mowa uświadomiła coś, z czego nie zdawały sobie sprawy”.

Osiemdziesięciolecie Michał Komar ma nominację do Nike za książkę *Józef czyli...* Całe życie na podium, zawsze miejsce medalowe. A medali zebrał sporo. Gloria Artis, Krzyż Oficerski, Nagrodę 100-lecia ZAIKS-u... Do tych, które dostał, należałoby dodać jeszcze dwa. Medal Mariana Turckiego za to, że nigdy nie jest obojętny, i medal Władysława Bartoszewskiego za bycie przyzwoitym. Zdrowia, miłości i siły, Michale!

Jacek Bocheński. 100. urodziny WIERNY SWOIM PRZEKONANIOM

TEKST Grzegorz Boguta



Przyjęcie zaproszenia do napisania kilku słów o Jacku Bocheńskim z okazji setnej rocznicy jego urodzin jest dla mnie prawdziwym zaszczytem. Miałem szczęście współpracować z nim przez wiele lat w działalności niezależnego ruchu wydawniczego i kulturalnego. Dlatego chciałbym podzielić się nie tyle próbą całościowego przedstawienia jego biografii, ile osobistym wspomnieniem o człowieku, którego twórczość, postawa i zaangażowanie odegrały ważną rolę w historii Niezależnej Oficyny Wydawniczej i „Zapisu”.

Jacek Bocheński był i jest dla mnie nie tylko wybitnym pisarzem, ale również jedną z osób szczególnie związanych z historią Niezależnej Oficyny Wydawniczej. Łączyła go z NOW-ą także więź rodzinna – był teściem Mirosława Chojeckiego, z którym założyliśmy Oficynę w 1977 roku. Nie wiem, w jakim stopniu uczestniczył w podejmowaniu konkretnych decyzji wydawniczych, ale jestem przekonany, że jego autorytet, doświadczenie i rozmowy z Mirkiem miały wpływ na kształt programu wydawniczego NOW-ej. Oficyna od początku stawiała na literaturę i eseistykę najwyższej próby, a Jacek Bocheński należał do ludzi, którzy taki poziom wyznaczali.

Nasze drogi przecinały się przede wszystkim w działalności NOW-ej, „Zapisu” i Niezależnego Forum Kultury z 1989 roku – miejscach, gdzie literatura, odpowiedzialność obywatelska i walka o wolność słowa tworzyły jedną całość.

Jacek od początku wspierał NOW-ą swoim autorytetem i zaufaniem. Dla wydawcy drugiego obiegu miało to znaczenie fundamentalne. Publikacja książki poza cenzurą pod własnym nazwiskiem była nie tylko decyzją literacką, ale również deklaracją solidarności z ideą wolnego słowa. Bocheński należał do tych autorów, którzy rozumieli, że niezależne wydawnictwo jest czymś więcej niż oficyną – jest instytucją budującą przestrzeń wolności.

Podobnie było z „Zapisem”. Jako członek redakcji współtworzył od 1977 roku pierwsze niezależne pismo literackie w Polsce, nadając mu rangę i wiarygodność. Jego obecność oznaczała, że najwybitniejsi polscy pisarze nie godzą się na podporządkowanie kultury cenzurze i politycznej kontroli.

Łączą nas również losy w stanie wojennym w 1982 roku. Jacek Bocheński, podobnie jak ja, wrócił z zagranicy przed wprowadzeniem stanu wojennego. W swoich wspomnieniach mówił, że przyjechał do Polski trzy dni przed 13 grudnia, po czym został internowany 13 grudnia 1981 roku, w pierwszej fali zatrzymań po wprowadzeniu stanu wojennego.

W latach 1983-1988 działalność Jacka miała już inny charakter. Nie pełnił funkcji organizatora podziemnych struktur, ale pozostawał jedną z najważniejszych postaci niezależnej kultury i konsekwentnie wspierał drugi obieg. Po likwidacji „Zapisu” przez stan wojenny wszedł do redakcji podziemnego „Nowego Zapisu”. Publikował także w „Tygodniku Mazowsze” (pod kryptonimem „j”) oraz w „Kulturze Niezależnej” pod pseudonimem Teodor Ursyn.

FOT. BARTEK BARCZYK

Objęty zakazem druku w oficjalnych wydawnictwach, wydawał swoje teksty poza cenzurą. Jednym z najważniejszych owoców współpracy Jacka Bocheńskiego z NOW-ą była wydana przez Oficynę w 1987 roku powieść *Stan po zapaści* – jeden z najwybitniejszych literackich zapisów doświadczenia stanu wojennego. Książka została uhonorowana Nagrodą „Solidarności”.

W 1988 roku Jacek Bocheński włączył się w tworzenie Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie, co oznaczało przejście od działalności wyłącznie podziemnej do uczestnictwa w przygotowaniach do przemian ustrojowych.

Szczególnie zapamiętałem październik 1988 roku, kiedy w Auditorium Maximum Uniwersytetu Warszawskiego po raz pierwszy mogliśmy publicznie ujawnić kierownictwo NOW-ej. Był to moment niezwykle symboliczny – po latach konspiracji można było powiedzieć głośno, kim jesteśmy i co robiliśmy. Obecność Jacka Bocheńskiego podczas tego wydarzenia miała znaczenie nie tylko symboliczne. Potwierdzała ciągłość jego zaangażowania – od pierwszych lat niezależnego obiegu aż po moment, gdy podziemie zaczynało wychodzić na światło dzienne.

Równie ważna była jego aktywność w Niezależnym Forum Kultury, które odbyło się 1 kwietnia 1989 roku na Uniwersytecie Warszawskim. Było to pierwsze tak duże, jawne spotkanie środowisk kultury niezależnej po latach działalności podziemnej, zorganizowane już w atmosferze przemian politycznych po zakończeniu obrad Okrągłego Stołu. Uczestniczyliśmy w tworzeniu środowiska ludzi przekonanych, że wolność kultury jest jednym z fundamentów wolnego społeczeństwa. Jacek Bocheński wносił do tych dyskusji nie tylko autorytet pisarza, ale także spokój, rozwagę i głębokie poczucie odpowiedzialności za słowo.

Patrząc z perspektywy czasu, myślę o Jacku Bocheńskim jako o człowieku, który nigdy nie oddzielał literatury od obywatelskiej powinności. Pozostawał wierny swoim przekonaniom bez patosu i bez ostentacji. Dla mnie jest jednym z tych ludzi, dzięki którym niezależna kultura w Polsce mogła nie tylko przetrwać, ale także zachować swój wysoki poziom i moralną wiarygodność.

Na zakończenie chciałbym złożyć Jackowi najserdeczniejsze życzenia z okazji setnych urodzin. Niech nadal towarzyszą mu zdrowie, pogoda ducha, ciekawość świata i satysfakcja z dzieła życia, które pozostawiło trwałe ślady w polskiej literaturze i w historii naszej walki o wolne słowo. Dziękuję za wspólne lata, za zaufanie i za świadectwo, że można pozostać wiernym swoim przekonaniom nawet w najtrudniejszych czasach.

Drogi Jacku, dziękuję za wspólną drogę. Życzę ci zdrowia, spokoju i niegasnącej radości z tego, że twoje książki i twoja postawa pozostają żywe w pamięci przyjaciół i kolejnych pokoleń czytelników. To był zaszczyt spotkać cię na tej drodze. Wszystkiego najlepszego!

Jerzy Wiatr. 95. urodziny WRÓG IGNORANCJI

TEKST Grzegorz Sowula

Socjolog, politolog, akademik, badacz, polityk. Warszawiak. Gdy wybuchła wojna, kończył osiem lat. Rodzice zaangażowali się w działania ruchu oporu, w mieszkaniu zorganizowano punkt kontaktowy żołnierzy AK. Ojciec zginął w 1943, matka – miesiąc po wybuchu powstania; prowadziła powstańczą kuchnię na Żoliborzu, syn był łącznikiem, kolporterem prasy. Zaopiekowała się nim siostra matki. Gdy wojna się skończyła, Wiatr rozpoczął naukę w „Poniatowszczaaku” (wśród kolegów miał takie późniejsze naukowe sławy jak psycholog Janusz Reykowski, astronom Krzysztof Serkowski czy historyk sztuki Marek Kwiatkowski), potem wybrał studia socjologiczne na UW, rezygnując z oferty swej amerykańskiej krewnej, która gotowa była sfinansować jego akademicką naukę w USA. Dyplom obronił w 1954 roku, później szybko zdobył kolejne stopnie naukowe: doktorat (1957), habilitację (1961), profesurę uniwersytecką (1967), wreszcie pełną (1976). Jego mistrzem, jak sam przyznaje, był Julian Hochfeld, socjalista z przekonania, zwolennik komunizmu, jeden z wybitnych powojennych polskich socjologów (Ossowsky, Chałasiński, Dobrowolski). Nie ma się chyba co dziwić, że w 1949 Wiatr wstąpił do partii (PZPR); pozostał w szeregach ugrupowania do zakończenia jego działalności w styczniu 1990 roku.

„Nie wystąpiłem z partii z tego samego powodu, dla którego kiedyś do niej wstępowałem. Uważałem, że to jest jedyne miejsce, w którym można zrobić coś sensownego dla Polski. [...] Całkowite uwolnienie się Polski od sowieckiej dominacji było po prostu niemożliwe” – mówił w 2021 roku w rozmowie z Grzegorzem Wysockim. Może stało się tak dlatego, że, jak przyznawał, „w sprawach politycznych grzeszyłem nadmiernym pesymizmem”.

W 1981 roku wszedł do grona doradców wicepremiera Mieczysława Rakowskiego. Gdy uznano, że należy „sztandar partii wyprowadzić”, był przy tym; wcześniej zasiadł przy Okrągłym Stole, a następnie znalazł się w strukturze rady naczelnej SdRP, następczyni PZPR. Nominował go Aleksander Kwaśniewski, wówczas przewodniczący komisji statutowej upadającej partii. Jak wspominał w rozmowie z Aleksandrem Kaczorowskim, Wiatr „dla partii [to był] stary rewizjonista z kręgu Baumana i Kołakowskiego. On zawsze kwestionował rolę aparatu, mieli o to do niego pretensje”. Już jako członek SLD, Jerzy Wiatr zajął miejsce w ławach poselskich Sejmu I, II i III kadencji. Przewodniczył wtedy Komisji Odpowiedzialności Konstytucyjnej (1973-1976). W rządzie Włodzimierza Cimoszewicza pełnił

przez niespełna dwa lata funkcję ministra edukacji narodowej. Był jednym ze współautorów opracowania *Projekt dla Polski. Perspektywa lewicowa*, które stanowiło teoretyczną podbudowę wyborczego programu SLD.

Naukowa działalność prof. Wiatra związana jest głównie z Warszawą (UW, Wojskowa Akademia Polityczna, PAN, Europejska Wyższa Szkoła Prawa i Administracji). Wykładał również w Krakowie na UJ oraz, gościnnie, w Manchesterze, Michigan i w Kolumbii Brytyjskiej. Gros jego prac koncentruje się na socjologii polityki, teoriach rozwoju społecznego, kwestiach narodowych. Wśród przyznanych mu wielu odznaczeń (najwyższe to Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, nadany mu w 1996 przez prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego) i wyróżnień znalazło się Kowadło Kuźnicy, społecznego stowarzyszenia skupiającego lewicowych intelektualistów, polityków i twórców. W laudacji podkreślono zasługi prof. Jerzego Wiatra „jako uczonego poszukującego prawdy o życiu społecznym – bez dogmatu, w każdych warunkach, za każdą cenę” oraz jego rolę „jako wychowawcy kolejnych pokoleń socjologów i politologów, uznających w ślad za nim, iż wrogiem prawdy jest tylko ignorancja”. Warto przypomnieć, że to właśnie w salach krakowskiej Kuźnicy 10 grudnia 1981 prof. Wiatr przedstawił cztery scenariusze rozwoju wypadków w Polsce. Choć postulował „porozumienie i rezygnację przez partię z monopolu władzy”, trzy dni później partia wprowadziła stan wojenny...



FOT. SŁAWOMIR KAMIŃSKI / AGENCJA WYBORCZA.PL

Jan Wincenty Hawel. 90. urodziny

DZIEWIĘĆ DEKAD Z MUZYKĄ

TEKST Aleksandra Chmielewska

Gdyby powstał film obrazujący życie Jana Wincentego Hawla, jego początek i obecny rozdział dzieliłyby światy. Z jednej strony górniczy Pszów i dom, w którym codzienność wyznaczał rytm pracy kopalni Anna, z drugiej – sale koncertowe, akademickie audytoria i pejzaż śląskiej kultury muzycznej. Pomiędzy tymi rzeczywistościami rozciąga się historia talentu, wytrwałości i niezwyklej wierności muzyce.

W jubileuszowych tekstach łatwo ulec pokusie wyliczania osiągnięć. W przypadku profesora Hawla lista byłaby niezwykle długa: ponad 150 utworów (w tym siedem symfonii, dwa oratoria i sześć kwartetów smyczkowych), wieloletnia działalność dyrygencka, dwie kadencje rektorskie w Akademii Muzycznej w Katowicach, liczne nagrody w konkursach kompozytorskich i Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Wszystko to tworzy imponujący dorobek, ale nie wyjaśnia fenomenu tej biografii.

Muzyka pojawiła się w życiu Jana Wincentego Hawla bardzo wcześnie – już jako dziecko pisał pierwsze kompozycje, a jako nastolatek prowadził zespoły muzyczne. Gdy trafił do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, zdobył nie jeden, ale trzy dyplomy: z wychowania muzycznego, kompozycji oraz dyrygentury. Kształcił się pod kierunkiem wybitnych osobowości śląskiej muzyki – Bolesława Szabelskiego i Karola Stryi. Trudno o lepsze fundamenty dla przyszłego kompozytora i dyrygenta.

Są artyści, którzy całkowicie poświęcają się komponowaniu. Inni odnajdują się przede wszystkim w pracy pedagogicznej albo dyrygenckiej. Profesor Hawel z niezwykłą naturalnością połączył wszystkie te role. Tworzył własną muzykę, prowadził zespoły, kształcił kolejne pokolenia artystów, a z czasem współtworzył także instytucje, bez których trudno wyobrazić sobie współczesne życie muzyczne Śląska.

Przez niemal trzy dekady związany był z Akademią Muzyczną w Katowicach. Dwukrotnie wybierany na rektora, kierował uczelnią zarówno w czasie stanu wojennego i schyłku PRL-u, jak i w pierwszych latach transformacji ustrojowej. Były to okresy wymagające nie tylko artystycznej wizji, ale także umiejętności przeprowadzania instytucji przez czas politycznych i społecznych zmian. Zaangażowanie w życie akademickie nie oznaczało jednak



rezygnacji z własnej działalności artystycznej. Powstały kolejne dzieła symfoniczne, kameralne i chóralskie, między innymi *Oratorium polskie* do tekstów Cypriana Kamila Norwida (1981), uhonorowane pierwszą nagrodą w konkursie kompozytorskim w Katowicach. Profesor realizował się również w działalności dyrygenckiej. W 1981 roku stanął na czele Śląskiej Orkiestry Kameralnej Filharmonii Śląskiej, by współtworzyć przez kolejne lata artystyczny profil jednego z najważniejszych zespołów regionu. Współpracował też z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach, pozostawiając liczne nagrania dokumentujące jego pracę dyrygencką.

„Muzyka musi być prawdziwa” – brzmi jedna z najchętniej przytaczanych wypowiedzi Jana Wincentego Hawla. Po dziewięćdziesięciu latach trudno nie odczytywać tych słów jako podsumowania własnego życia. Od górniczego Pszowa po koncertowe estrady, od pierwszych dziecięcych kompozycji po siedem symfonii, niezmiennie pozostało jedno: przekonanie, że muzyka zaczyna się od prawdy. ●

FOT. TOMASZ GRIESSGRABER/FILHARMONIA ŚLĄSKA IM. H. GÓRCKIEGO



Tadeusz Nyczek. 80. urodziny LITERATURA WŁASNA

TEKST Łukasz Maciejewski

Tadeusz Nyczek napisał niegdyś o Ryszardzie Krynickim, że z mowy polskiej, z polskiego języka, uczynił „instrument o niebywałej giętkości”. Tak można by napisać o samym Nyczku.

Od dawna związany w większym stopniu z Warszawą niż z Krakowem, jawi się jako przykład osobowości krakowskiej *tout court*. Widzę Nyczka w długim peletonie poetów, w szeregu twórców teatralnych, artystów sztuk pięknych. Byłby to szczególny rodzaj „krakowskości” mieniącej się dezynwolturą, swobodą, rozpasaniem talentów. Zielona Gęś na Bronowicach. Nyczek tę bujność talentów dostrzega, opisuje, kontempluje. Zapisuje cudzą historię, żeby na jej tle pokazać także własną biografię.

Ogromna rozpiętość zainteresowań. Felietonistyka, eseje, recenzje, analizy, ale także scenariusze, adaptacje, wido-wiska teatralne i telewizyjne. Plus kilkanaście poważnych publikacji na temat malarstwa, literatury, teatru. Książki Nyczka, między innymi *Pełnym głosem. Teatr studencki*

w Polsce 1970–75 (1980), *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”* (1985), *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne* (1985), *Emigranci* (1988), *Zdzisław Beksiński* (1989), *Rozbite lustro. Teksty przy teatrze* (1991), *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo* (1997), *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* (2002), *Tyle naraz świata. 27 x Szymborska* (2005), *Lektury obowiązkowe* (2005), *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu* (2008), *Po co jest sztuka? Rozmowy z pisarzami* (2012) czy *Jarmark cudów. 30 x Szymborska* (2016) – to swego rodzaju wzorzec pisania o sztuce.

Sztuka, przede wszystkim teatr, literatura i malarstwo, stały się dla Nyczka narzędziem do opisania rzeczywistości. Jawi się w tej strategii jako kontynuator wielkiej szkoły eseistyki i dziennikarstwa wywodzącego się z całościowego oglądu świata. Żeby pisać, trzeba wiedzieć, rozumieć temat, a wcześniej do owego tematu solidnie się przygotować.

Krakowianin, absolwent liceum plastycznego i polonistyki na UJ (studiował także reżyserię dramatu w warszawskiej PWSZ), kształtował dziennikarstwo kulturalne lat 70. i późniejszych dekad. Publikował w najważniejszych czasopismach kulturalnych, m.in. „Życiu Literackim”, „Dialogu”, „Twórczości”, „Miesięczniku Literackim”, „Przekroju”, „Znaku”, także w „Gazecie Wyborczej” i „Przeglądzie Powszechnym”. Był redaktorem podziemnego pisma „Arka”, współzałożycielem niezależnego Wydawnictwa ABC. Przez kilkanaście lat, razem z Maciejem Szybistem, prowadził w Krakowie kultową galerię sztuki „Inny Świat”.

Laureat Złotego Medalu „Gloria Artis”, Nagród imienia Barbary Sadowskiej i Kazimierza Wyki, wciąż pozostaje czynnym człowiekiem pióra i człowiekiem teatru. Był kierownikiem literackim Teatru Słowackiego, dramaturgiem Teatru Współczesnego w Warszawie, pracował w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, a jako wykładowca współpracował z Wydziałem Reżyserii krakowskiej AST. Pełni funkcję kierownika literackiego Teatru Ateneum (był również zastępcą dyrektora tego teatru).

Teatr jest sztuką ulotną, po latach zostaje często niewiele – kilka zdjęć, afisze, recenzje. Grafiki i gwasze lądują najczęściej w magazynach albo w domowych kolekcjach. Nadmiar literatury sprawia, że nawet to, co wartościowe, szybko jest zapomniane. Dlatego tak istotne jest świadectwo świadka i uczestnika. Kogoś, kto jak Tadeusz Nyczek przeprowadza sztukę na drugi brzeg. Opisuje i objaśnia. Ubiera akwarelę, dramat czy wiersz w literaturę własną.

Teksty Nyczka, zdaniem Jacka Sieradzkiego, „wiążą się, oplatają i scalają w jeden bogato rozkrzewiony światopogląd przytomnego obserwatora, witalny, czuły, gniewny i gorzki”.

Nie ma historii polskiej sztuki XX i XXI wieku bez udziału Tadeusza Nyczka, bez jego głosu. Głosu inteligenta zatroskanego i zaniepokojonego. Interpretującego świat malarstwa, literatury i teatru błyskotliwie i krnąbrnie. ●

FOT. ANDRZEJ RYBOCZYŃSKI

Dymitr Grozdev. 80. urodziny

PLANETA GROZDEV

TEKST Jarosław Ławski

Niewielu artystom udało się przenieść intymną ikonosferę w przestrzeń publiczną. Należy do nich Dymitr Grozdev – z urodzenia Bułgar, z wyboru Polak. Wybitny malarz sacrum, twórca, któremu udało się zbudować własny świat na pełnym napięć polskim pograniczu: na Podlasiu, na styku Wschodu bizantyjskiego i łacińskiego Zachodu, prawosławia i katolicyzmu. Tajemnica jego sukcesu tkwi w pochodzeniu, w tradycji, którą wyniósł z lat bułgarskiej młodości. To tradycja wschodnia, ale zbudowana na palimpseście kulturowym Bułgarii, w którym grecko-rzymski antyk łączy się kulturą tracką, słowiańską, turecką, wreszcie bizantyjską. To inne Bizancjum

FOT. BOŻYDAR GROZDEV



niż to znane Polakom z kulturowego, wielowiekowego starcia z Rosją.

Grozdev świętuje jubileusz 80-lecia i półwiecza pracy twórczej. Urodził się w 1946 roku w wiosce Dołni Pasareł pod Sofią. Wybitny uczeń sofijskiej Akademii Sztuk Pięknych wysłany został do Warszawy. Fama głosi, że zdając tu na rzeźbę (studiował ją w Bułgarii), nie znając polskiego, „przypadkowo” zdał na malarstwo, które potem zgłębiał do 1974 roku pod okiem mistrzów Tadeusza Dominika, Aleksandra Kobzdeja, Tadeusza Tuszewskiego.

W 1975 roku trafia do Białegostoku, gdzie istniała mała kolonia bułgarska. Tu, gdzie cerkwie sąsiadują z kościołami, znalazł dom, rodzinę, środowisko artystyczne. Dziś znany jest jako autor ikon-asamblaży przełamujących kanon ikony, bo zarówno pisanych według kanonu, jak i tworzonych gestem wolnego artysty, tkniętego, w co wierzy, „Bożą misją”.

Ceniony w Polsce i na świecie artysta „zikonizowanego” sacrum nie zrodził się nagle: Grozdev imał się od lat 70. XX w. różnych strategii przetrwania: na początku zafascynowany antykiem, w Polsce chłonnął doświadczenia Zachodu i sztuki polskiej, renesansu i ukochanego baroku, malując ironicznie-czułe świeckie wariacje-pastisze na tematy biblijne. Ale znany stał się jako satyryk współpracujący ze „Szpilekami” (jego prace są m.in. w słynnym Muzeum Humoru i Satyry w Gabrowie), plakacista, grafik i portrecista (wśród uwiecznionych przez niego na zamówienie Filharmonii Białostockiej znaleźli się m.in. Jerzy Maksymiuk, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar, Józef Świder), rzeźbiarz, twórca pomników, ilustrator książek i autor komiksu. Slalom-inicjacja przez kolejne progi ku artystycznej dojrzałości doprowadzi go do malarstwa religijnego łączącego ikonę bułgarską, sztukę Zachodu i polską tradycję narodową.

Artysta zbudował trójwymiarową ikonosferę. W wymiarze publicznym jego ikony i obrazy – co jest fenomenem – znajdujemy tak w cerkwiach, jak i w kościołach Podlasia, w Białymstoku i Hajnówce. Jego pomniki (np. Sybiraka w Białymstoku) wyrażają polską pamięć historyczną, w którą subtelnie wnika doświadczenie pięćsetletniej niewoli Bułgarów. Zaprojektował „jagiellońskie” symbole Uniwersytetu w Białymstoku, włącznie z medalem, którym został uhonorowany, a także medal „Zasłużony dla Tolerancji”.

Łącząc skłębione płótno przyklejone do deski (asamblaż) z kolorem i metafizyką ikony, przekracza ją, twórczo „niszczy”, powołując oryginalne imaginariusz symboliczne.

W głębi jest poetą ikony (*Madonna z łezką, Zwiastowanie*), artystą paradoksu, oksymoronu: to pobożny malarz z Zachodu i ikonopisiec-błafemik, Polak i Bułgar, Bizantyjczyk i Rzymianin, czuły satyryk i mistyk, ironista i roześmiany moralista. Opozycje te stapiają się w Grozdevowej konfiguracji eikonu i koloru (błękity!), wnikażącej w świat duchowy niepodzielnego chrześcijaństwa.

Czuły wyraziciel „Niewyraźnego”, które znosi bieguny opozycji.

Prywatnie – serdeczny człowiek, opiekuńczy mąż, ojciec trójki artystycznie uzdolnionych dzieci, empatyczny humorysta, zjednujący rozmówcę od pierwszej chwili. Artysta, dla którego „wschód” oznacza też przyszłość. Twórca Planety Grozdev. ●

Zofia Paradowicz. 90. urodziny

KREATORKA RUCHU

TEKST Grzegorz Sowula

Zrobiłam to, co mogłam. Jeśli ktoś może więcej, lepiej – to niech to robi”. To słowa jubilatki z krótkiej filmowej opowieści o niej, przygotowanej przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Janina Niesobka (jej sceniczne nazwisko) zrobiła na tanecznej scenie naprawdę wiele.

Jest absolwentką Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu, ale tańczyć zaczęła wcześniej – miała 10 lat, gdy została przyjęta do grona najmłodszych tancerzy Opery Śląskiej. Wspomina to z dumą, jako że do zespołu trafiło zaledwie osiem dziewczynek.

Jako tancerka całą karierę sceniczną poświęciła łódzkiej scenie baletowej, gdzie w latach 1958-1982, jako jedna z czołowych solistek, stworzyła kilka znaczących kreacji. Opowiada, że po ukończeniu szkoły baletowej została zaproszona do Łodzi przez profesora Feliksa Parnella, legendarnego tancerza i choreografa. „Zdałam audycję po zrobieniu lekcji, czyli drążka i środka. Parnell przyjął mnie do zespołu mówiąc: »Umiesz się gimnastykować, ale nie umiesz tańczyć« – a szukał młodych baletnic, wysokich i szczupłych, liczył, że powinny już coś umieć”. Niesobka postanowiła, że nie zawiedzie profesora; już w listopadzie 1957 wystąpiła w *Paradzie Parnella* na deskach Opery Łódzkiej. Przez następne 20 lat brała udział w największych jego realizacjach baletowych, takich jak *Gisella* Adama, *Świtezianka* Morawskiego, *Fontanna Bachczyrsaraju* Asafiewa czy *Coppélia* Delibes’a. W 1965 roku, na ponowne otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie, zespół przygotował nową inscenizację *Halki* Stanisława Moniuszki. Recenzenci podkreślali jej umiejętności aktorskie, ogromnie

pomocne w odgrywaniu charakterystycznych postaci, co nieraz ratowało małą libretto...

„Praca tancerza od dwudziestego do czterdziestego roku życia to mgnienie oka”, mówiła. Zrezygnowała wtedy z solowych występów, rolę odtwórczyni zamieniła na pozycję samodzielnej choreografki i reżyserki ruchu scenicznego. Rozpoczęła współpracę z wybitnymi reżyserami polskimi (m.in. z Kazimierzem Dejmkiem, Waldemarem Zawodzińskim, Barbarą Sass i Lechem Majewskim), a także zagranicznymi (takimi jak Boris Ejfman, Kurt Jooss i Erich Walter).



FOT. WITOLD ROZMYŚLOWICZ / PAP

W jej dorobku znalazło się ponad 200 choreografii w teatrach operowych, dramatycznych i muzycznych całej Polski. Do jej najciekawszych realizacji baletowych krytycy zaliczają *Jezioro łabędzie* (1977, Teatr Wielki w Łodzi) oraz *Pana Twardowskiego* (1985), jak również kompozycje taneczne do oper, m.in. *Fausta* Gounoda, *Króla Ubu* Pendereckiego i *Wandy* Wnuk-Nazarowej. Wykreowała wiele układów choreograficznych dla telewizji i filmu, w tym popularnych w latach 70. ubiegłego wieku rewii z cyklu „Dobry wieczór, tu Łódź” i „Piosenki filmu”. Była pomysłodawczynią i twórczynią pierwszej w Polsce grupy tańca rozrywkowego i współczesnego „Le Soleil”. Wieloletnia wykładowczyni Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

Nagrodzona kilkakrotnie „Złotą Maską”, wyróżniona tytułem Honorowego Obywatela Miasta Łodzi, Srebrnym Medalem „Zasłużony dla Kultury Gloria Artis” i Złotym Krzyżem Zasługi. W 2020 roku przyznano jej Nagrodę ZAiKS-u za osiągnięcia w dziedzinie twórczości choreograficznej. ●

Stanisław Syrewicz. 80. urodziny

TAK KOMPONOWAĆ NIE KAŻDY MOŻE

TEKST Łukasz Siemieński

Szcześnie trwa bardzo krótko, bywa poprzedzone nieszczęściem. Istotne jest, by znaleźć w sobie siłę” – mówił Stanisław Syrewicz w podcaście „Score and the City”. Artysta, wbrew przeciwnościom losu, dzięki talentowi i determinacji, stał się jednym z najbardziej cenionych polskich kompozytorów, a lista współpracowników w jego zawodowym dossier przyprawia o zawrót głowy.

Urodził się 22 sierpnia 1946 roku w rosyjskim Azowie. Po wielomiesięcznej powojennej tułaczce wraz z rodzicami osiadł w Zduńskiej Woli. Jako czterolatek zaczął grać na pianinie, a gdy miał dziewięć lat, uznano, że „posiada wybitne zdolności muzyczne, absolutny słuch, muzykalność, dobrą pianistyczną rękę, doskonałe poczucie rytmu i przejawia zdolności kompozytorskie”. Dzięki stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki rozwijał swój talent pod skrzydłami wybitnych profesorów w Łodzi. Chociaż – jak przyznawał po latach w wywiadzie dla serwisu Soundtracks.pl – w tamtym czasie bardziej wolał jeździć na łyżwach i grać w siatkówkę z kolegami niż co pół roku zdawać egzaminy komisyjne pozwalające utrzymać stypendium.

Kiedy kończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie, miał już na koncie sukcesy artystyczne. Na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie zdobył główną nagrodę za utwór napisany i wykonany wspólnie z przyszłą żoną – Katarzyną Lengren. Chcąc rozwinąć artystyczne skrzydła, podjął studia reżyserskie w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, które otworzyły mu drogę do gigantów teatru: Jerzego Grzegorzewskiego, Zygmunta Hübnera i Adama Hanuszkiewicza.

FOT. MICHAŁ WOŹNIAK / EAST NEWS

Komponował nieprzerwanie i eklektycznie. Z jednej strony do wierszy, które śpiewali m.in. Magda Umer, Marek Kondrat i Piotr Fronczewski, z drugiej – do tekstów satyrycznych, takich jak *Śpiewać każdy może*. W 1977 utwór w brawurowym wykonaniu Jerzego Stuhra podbił serca publiczności opolskiego festiwalu. Z kolei kilkanaście lat później Stanisław Syrewicz stanął za sukcesem Edyty Górniak. Wokalistka zaśpiewała napisaną przez niego piosenkę *To nie ja!*, która w 1994 roku dała jej drugie miejsce na Eurowizji. Co ciekawe, utwór ten pierwotnie powstał z myślą o grupie Chicago.

Przełomowy okazał się rok 1979. Poznał wówczas reżysera Sheldona Reynoldsa, który pracował nad serialem *Sherlock Holmes i doktor Watson*. „Reynolds, przechodząc korytarzem w telewizji, usłyszał dobiegającą z montażowni muzykę. Postanowił dowiedzieć się, kto ją napisał” – wspomina kompozytor w biograficznym filmie dokumentalnym *Stanisław Syrewicz odmieniany przez los*. Tydzień później miał gotową muzykę do dwóch odcinków serialu, a za otrzymane honoraria... wybudował dom. Dom, który później spłonął, a informacja o pożarze dotarła do Stanisława Syrewicza w Paryżu, gdzie na początku lat 80. przebywał z rodziną. W Polsce trwał już wówczas stan wojenny, co tylko ugruntowało decyzję o pozostaniu na obczyźnie.

Zainteresowanie Francuzów sytuacją w naszym kraju przełożyło się na wzrost popularności polskich artystów nad Sekwaną. Stanisław Syrewicz udzielił wywiadu, dzięki któremu usłyszał o nim Chris Blackwell, szef Island Records. A stąd był już

tylko krok do pisania piosenek dla Marianne Faithfull, Diane Keaton, José Carrerasa czy do wspólnych wakacji na Bahamach z Mickiem Jaggerem i Jerry Hall. Za całą tą otoczką stała jednak określona filozofia pracy i zaangażowanie, które znalazło swoje odzwierciedlenie także w muzyce do filmów, wyreżyserowanych m.in. przez Johna Frankenheimera, Kena Russella, Andrzeja Żuławskiego czy Jerzego Skolimowskiego.

Czy artysta z takim dorobkiem, doświadczeniem pracy w Warszawie, Paryżu, Londynie i Los Angeles, będący członkiem Europejskiej Akademii Filmowej oraz Brytyjskiej Akademii Sztuki Filmowej i Telewizyjnej, sam siebie uznaje za człowieka sukcesu? Czy kiedyś pomyślał, że w końcu wypłynął na szerokie wody? Jak stwierdził w wywiadzie dla portalu i.pl, ten moment nie nastąpił nigdy. ●





MAJA WOLNA

Dyplom z wyróżnieniem uzyskała na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Tworzy plakaty, ilustracje, kolaże i obrazy. W swojej twórczości chętnie podejmuje wątki społeczne, zwłaszcza te związane z prawami człowieka ze szczególnym uwzględnieniem praw kobiet.

Estetyka jej prac opiera się na syntezie i sile wizualnego skrótu. Interesuje ją formułowanie skondensowanych graficznie wypowiedzi będących wyrazem solidarności. Prosty, czytelny przekaz sprowadzony do znaku, symbolu lub malarskiego gestu, metafora, a nieraz także osobliwa anegdota, odgrywają istotną rolę w jej narracji wizualnej.

Obok prac opartych na sile graficznego znaku pojawiają się także plakaty operujące bardziej malarskim językiem. Sięgając do wspomnień i osobistych skojarzeń, kreśli syntetyczne portrety. Powstałe obrazy-plakaty nie są więc jedynie wizerunkiem, ale jego interpretacją, wyrażoną za pomocą malarskiego gestu i ekspresyjnej kolorystyki.

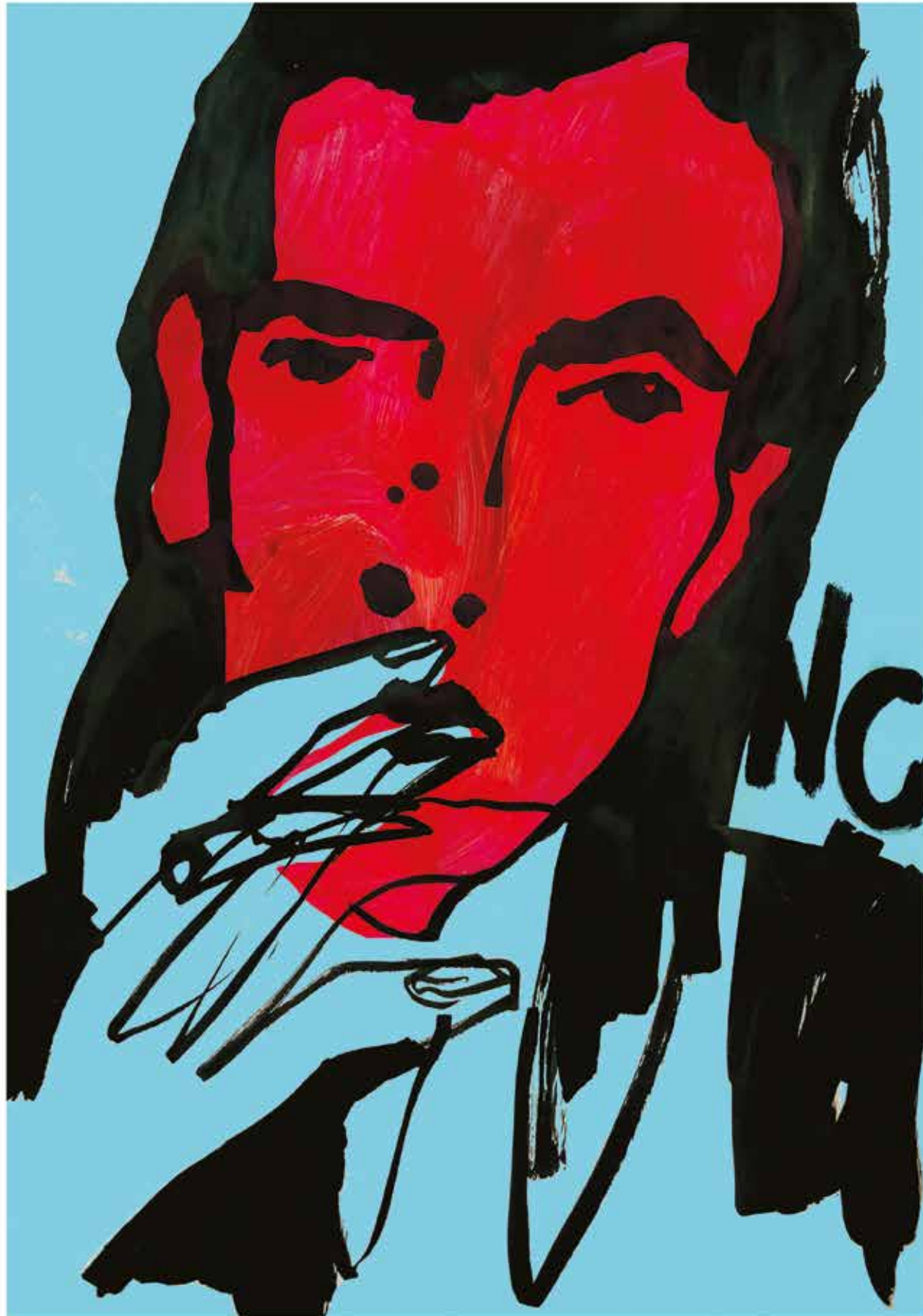
Laureatka wielu konkursów i nagród. Otrzymała m.in. Złoty Medal na Między-

narodowym Biennale Plakatu w 2010 roku – w kategorii plakatów ideowych – za plakat „Odstona 7”. Jej prace były prezentowane na licznych wystawach w kraju i za granicą. W 2025 roku znalazły się na wystawie „Polish Poster Now! Polski Plakat Dziś!” w Victoria and Albert Museum w Londynie, w ramach UK/Poland Season 2025.

Jest wykładowczynią na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. łączy działalność artystyczną, projektową i dydaktyczną, podejmując również współpracę z instytucjami kultury i edukacji.

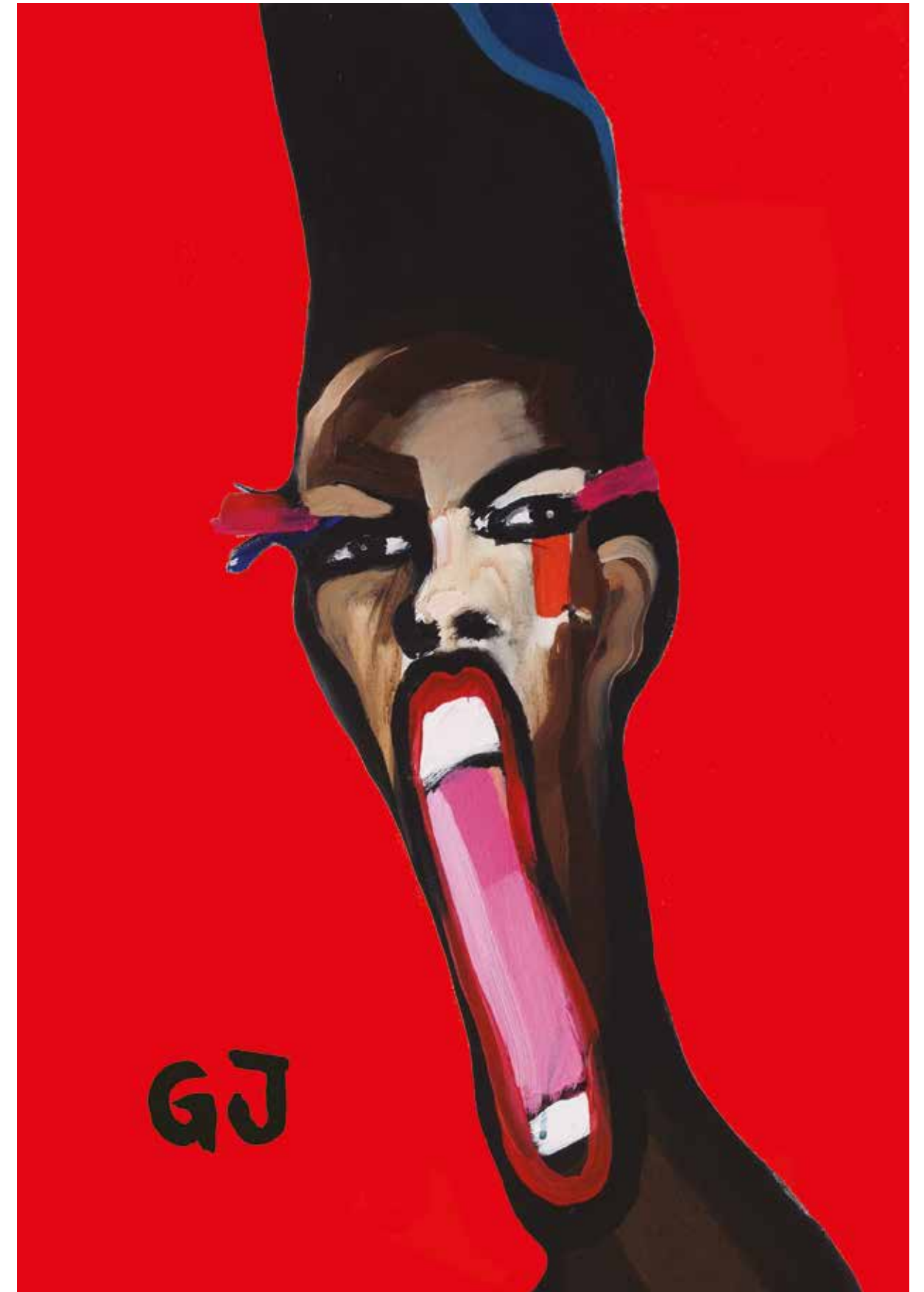
Eksperymentuje z różnymi formami wyrazu artystycznego, traktując zmianę sposobu obrazowania jako naturalną część procesu twórczego. W swoich poszukiwaniach sięga zarówno do historii i kultury, jak i do własnych doświadczeń, obserwacji współczesności oraz aktualnych tematów społecznych. Podejmowana problematyka wyznacza formę – wybór medium jest konsekwencją poszukiwania wizualnego języka, który najtrafniej i najpełniej wyrazi jej artystyczną myśl.

FOT. SZYMON SZCZĘŚNIAK



• Nick Cave •

© 2010, All rights reserved. / 100% Cotton / 100% Polyester





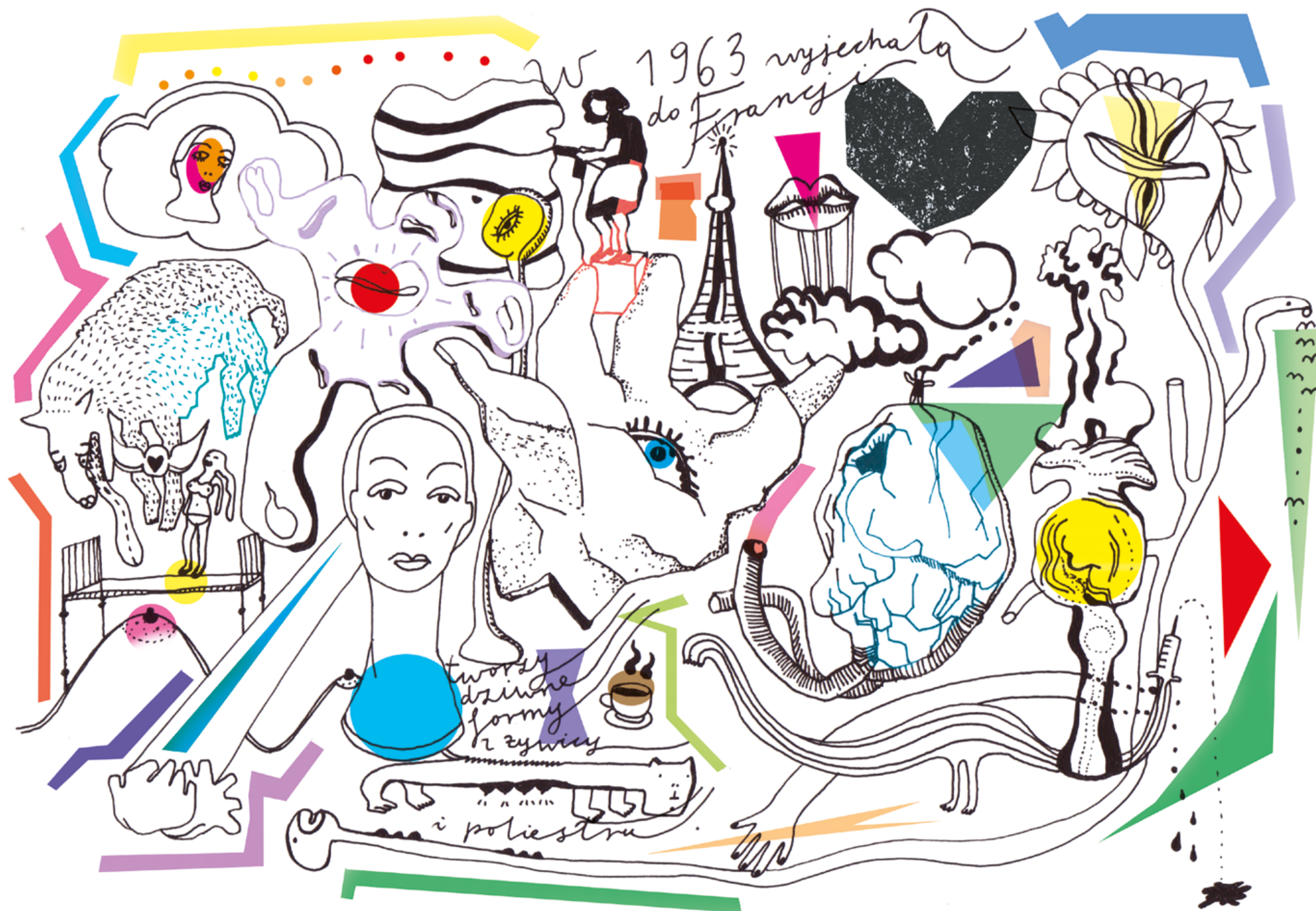
. Patti Smith .

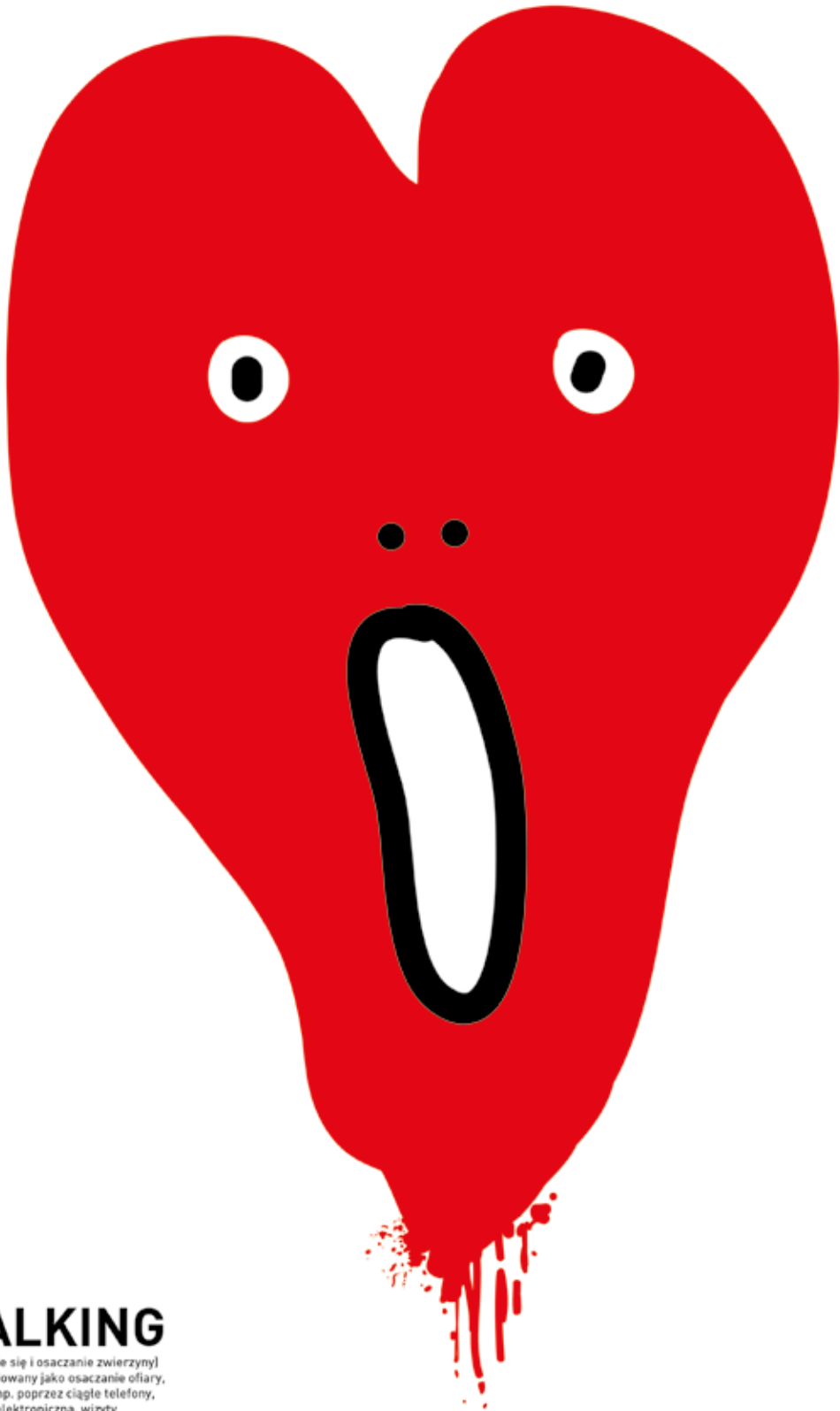


• Pina Bausch •

© 2006 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 260: 493–500







STALKING

[ang. skradanie się i osaczanie zwierzy] Termin zdefiniowany jako osaczanie ofiary, śledzenie jej, np. poprzez ciągłe telefony, smsy, pocztę elektroniczną, wizyty i powtarzające się nagabywanie. W Polsce jest przestępstwem zagrożonym karą pozbawienia wolności do 3 lat.

CONRAD DRZEWIECKI 1926–2007

SETNA ROCZNICA URODZIN

TEKST Joanna Sibilska

Był znakomitym charakterystycznym solistą, odkrywczym choreografem i założycielem Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego. Jako dziecko śpiewał w Poznańskim Chórze Katedralnym pod dykcją księdza Wacława Gieburowskiego, a później u Stefana Stuligrósa. Tak muzyka zawładnęła światem jego wyobraźni i pomogła przetrwać mroczne czasy okupacji hitlerowskiej.

Pasją do teatru muzycznego, która zrodziła się w młodości, po wojnie wytyczyła jego życiową drogę. Zdeteterminowany, uczył się równocześnie tańca i pracy w teatrze. Jego mistrzami byli Mikołaj Kopiński, Leon Wójcikowski i Feliks Parnell, dzięki którym poznał arkana zawodu artysty tancerza. Kariera wykonawcza Conrada Drzewieckiego rozkwitła w Operze Poznańskiej, gdzie stworzył m.in. kreacje Fauna w *Nocy Walpurgi*, Rudobrodego w *Jeziorze łabędzim* i Diabła w *Panu Twardowskim*. Były to role charakterystyczne, które wypełnił perfekcyjną techniką, wzbogaconą umiejętnościami akrobatycznymi i celnie dobranymi środkami aktorskimi.

Z takim znakomitą „bagażem” Drzewiecki próbował swoich sił w konkursach, zaczynając od światowych festiwalu młodzieży i studentów, finalnie zdobywając w 1956 roku Primo Premio Assoluto na Międzynarodowym Konkursie Tańca w Vercelli. To był punkt zwrotny w jego karierze; nagrodą był trzymiesięczny pobyt w Teatro di San Carlo w Neapolu. Tam tańczył w randze solisty i debiutował jako choreograf, co dało mu pewność, że idzie właściwą drogą.

Uśmiechem losu okazało się zaproszenie, wystosowane w 1958 roku przez Feliksa Parnella, do udziału w zagranicznym tournée jego łódzkiego zespołu baletowego. Występ Drzewieckiego w paryskim Théâtre de l'Étoile zakończył się dużym sukcesem i zaowocował kilkoma propozycjami pracy. Jego wybór padł na Théâtre d'Art du Ballet, z którym przez kolejne siedem lat związany był kontraktem na stanowisku solisty; Drzewiecki występował na wszystkich kontynentach, poznawał świat i różne kultury. W przerwach między podróżami brał udział w przedstawieniach w innych zespołach, między innymi Rolanda Petita, Ludmily Tcheriny, Grand Ballet Marquise de Cuevasa i u boku Josephine Baker na scenie paryskiej Olympii. Równolegle rozwijał swoje zdolności choreograficzne w programach realizowanych przez francuską telewizję. Część

swoich zarobków przeznaczał na doskonalenie tańca i poznawanie nowych technik tanecznych, które w połączeniu z licznymi występami i szerokim repertuarem dały artysty bezcenne doświadczenia.

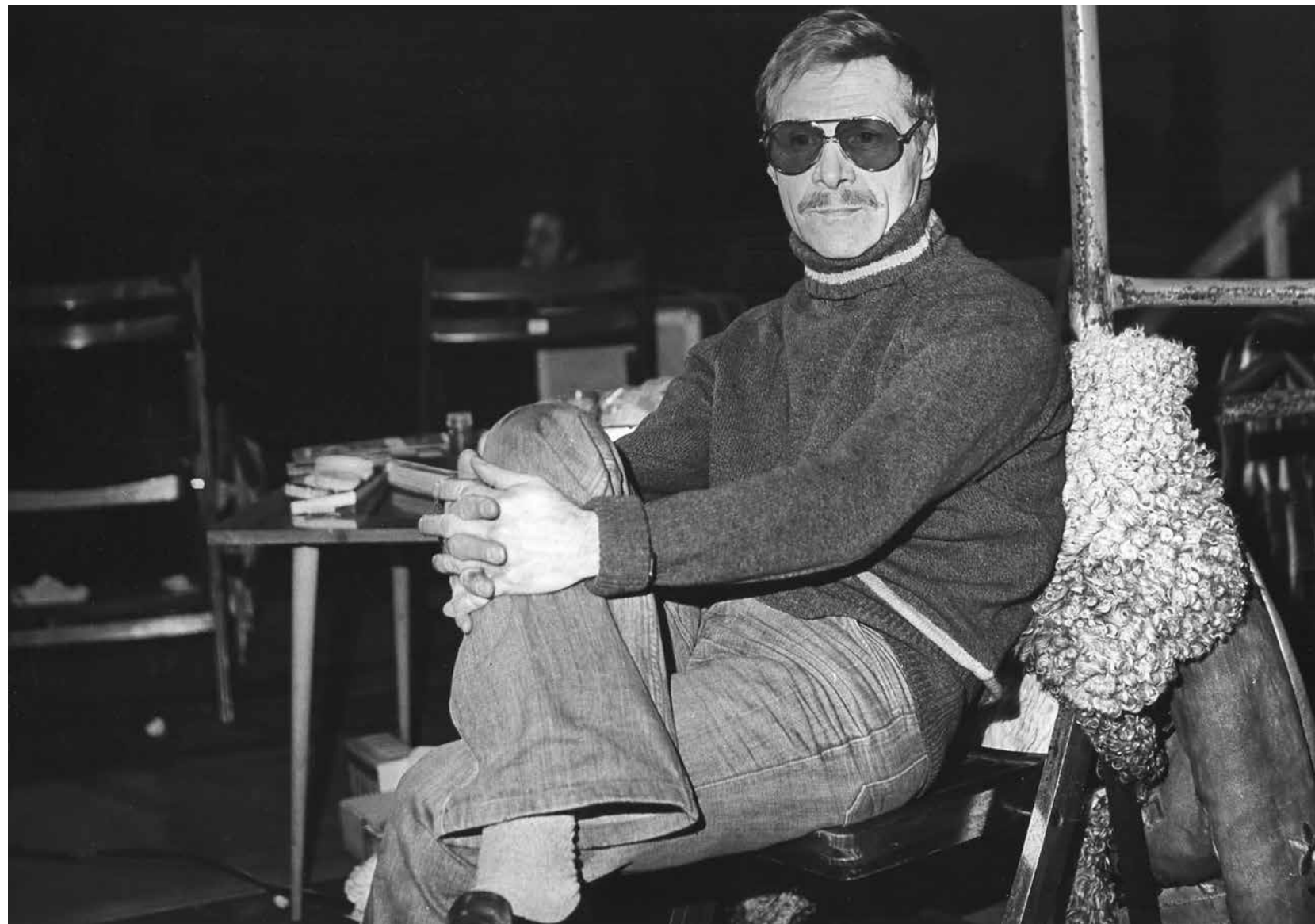
W wieku 37 lat Drzewiecki postanowił wrócić do kraju i w 1963 roku objął w Operze Poznańskiej stanowisko solisty, kierownika baletu i choreografa. Premiera *Valses nobles et sentimentales*, *La Valse*, *Historii żołnierza* i *Błękitnej rapsodii* pod batutą Roberta Satanowskiego rozpoczęła nowy rozdział w historii rodzimego baletu. Kolejne premie-ry przygotowywane przez mistrza przyciągały uwagę krytyki, a Opera Poznańska stała się najciekawszym polskim ośrodkiem rozwoju sztuki tanecznej. W ciągu dziesięciu lat pracy w Operze pod Pegazem Drzewiecki wystawił szereg dzieł choreograficznych, jak choćby *Esik w Ostendzie*, *Improwizacje do Szekspira, 4:4*, *Adagio na smyczki i organy*, *Pawana na śmierć infantki*, *Divertimento*, *Cudowny Mandaryn*, *Les Biches*, *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*, *Odwieczne pieśni*.

W 1973 roku stworzył autonomiczny, autorski zespół pod nazwą Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Maestro spełnił swoje marzenia: mógł tworzyć w pełni niezależnie i pracować z tancerzami, którzy poznali i rozumieli jego styl. Większość pracowała z nim w Operze w Poznaniu i tam zaczęła tworzyć wyróżniające kreacje taneczno-aktorskie. Trzeba bowiem podkreślić, że Conrad Drzewiecki potrzebował właśnie takich artystów – to oni zainspirowali go do stworzenia kolejnych dzieł, jak *Epitafium dla Don Juana*, *Adagietto z V Symfonii*, *Modus vivendi*, *Przypowieść sarmacka*, *Stabat Mater*, *Krzesany*, *Dramatic story*, *Dzieciństwo Jezusa*, *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, *Ad Matrem – Psalm*, *Etiuda B-moll* i innych.

Polski Teatr Tańca spełniał swoją rolę, wzbudzając ogromne zainteresowanie publiczności, do której dołączyło młode pokolenie, czujące się adresatem treści poruszanych w kompozycjach Drzewieckiego. Bogactwo środków choreograficznych, teatralność, dbałość o spójność wszystkich elementów przedstawienia, włączenie do współpracy świetnych scenografów i dominacja muzyki polskich kompozytorów sprawiły, że zespół mistrza wypracował swój niepowtarzalny wizerunek i wyznaczył bardzo wysoki poziom artystyczny.

Zespół nie miał własnej sceny, a jego repertuar pokazywany był na scenie poznańskiej Opery i w wielu

FOT. WOJCIECH SZEWCZYK



miastach Polski. Bardzo często Polski Teatr Tańca wyjeżdżał za granicę, zdobywając uznanie publiczności i recenzentów. Poza pracą w swoim zespole Drzewiecki zaprasza-ny był do realizowania swoich baletów w zagranicznych zespołach. Współpracował również z teatrami dramatycznymi i operowymi, gdzie opracowywał choreografię, tworzył balety, a z czasem podjął się również roli reżysera kilku spektakli dramatycznych i operowych.

Uczył w poznańskiej szkole baletowej, wprowadzając nową wówczas technikę tańca modern, którą popularyzował także na ogólnopolskich kursach. W latach 1971-80 pełnił funkcję kierownika artystycznego poznańskiej szkoły baletowej. Artysta chętnie współpracował z telewizją: brał udział w programach nowo powstałego ośrodka telewizyjnego w Poznaniu, a część jego baletów została utrwalona w wersji filmowej. Film baletowy *Gry* ze scenografią i kostiumami Xymeny Zaniewskiej i Mariusza Chwędzuka w choreografii Conrada Drzewieckiego został uhonorowany

Prix Italia we Florencji i Nagrodą Złotego Hugona na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Baletowych w Chicago.

Z różnych powodów lata 80. były okresem spadkowym w działalności zespołu, co ostatecznie doprowadziło w 1987 do ustąpienia Drzewieckiego ze stanowiska dyrektora Polskiego Teatru Tańca. W kolejnych latach mistrz zapraszany był do współpracy jako niezależny choreograf. Wielokrotnie nagradzany, przeszedł do historii baletu polskiego jako twórca wyjątkowy i wszechstronny, znający tajniki tworzenia teatru, uzdolniony muzycznie i plastycznie, doceniający znaczenie światła, oddający w swoich choreografiach emocje obecne i ważne w życiu każdego człowieka.

„Cały nurt tańca nowoczesnego opiera się na myśli. I to jest mi najbliższe. Staram się nie cytować nikogo ani technicznie, ani intelektualnie. Językiem tańca jest ruch, przez niego wypowiadamy prawdy czy nawet zmyślenia, jednak na tyle fascynujące, że ludzie im się poddają”. ●



STANISŁAW LEM

Nazywano go Szekspirem science fiction. Albo Dostojewskim. To drugie porównanie wydaje się trafniejsze, jako że Rosjanin przyszłość świata widział w czarnych barwach. A Lem, wizjoner par excellence, człowiek przenikliwy, nieustannie analizujący ludzką psychikę i zachowania „bladawców”, też nie bardzo dowierzał mądrości homo sapiens. „My, ludzie, jesteśmy okropni; mówię to z prawdziwym ubolewaniem” – to jego słowa z 2005 roku.

Miał podstawy, by tak mówić. Urodzony we Lwowie w 1921 w rodzinie lekarza, zaczął studia medyczne (skończył je po wojnie, nigdy nie praktykował), ale „za Niemca” pracował jako spawacz. W 1946 musiał opuścić rodzinne miasto i zaczynać od nowa w Krakowie. Zaczępił się w „Tygodniku Powszechnym”. O swoich ówczesnych publikacjach mówił z niejakim lekceważeniem. Przypadkowe spotkanie z Jerzym Pańskim, prezesem Czytelnika, i rozmowa o fantastyce pod zakopiańskim niebem przyniosły pierwszą fantastycznonaukową powieść Lema, *Astronautów*, wydaną w 1952 roku. I kosmos został odkryty, można by rzec – nie tylko dla polskich czytelników.

Naukowa fantastyka Lema szła dwoma nurtami: nieco ironiczne, groteskowe nawet narracje (by wymienić *Cyberiadę*, *Bajki robotów*, *Dzienniki gwiazdowe*) i bardziej klasyczne fabuły (jak *Powrót z gwiazd*, *Głos Pana*, *Opowieści o pilocie Pirxie* czy najstynniejsza bodaj jego powieść, *Solaris*, dwukrotnie zekranizowana na Zachodzie). Zachód szybko go odkrył – wprawdzie jego pierwszy niemiecki wydawca, Siegfried Unseld, twierdził, że Lem go zrujnuje, ale można to skwitować krótko: „Quatsch!”, prawa do jego książek dały mu milionowe dochody. Ruinację mogła przynieść, i to Lemowi, jego relacja z Philipem K. Dickiem, amerykańską legendą gatunku s-f. Przy okazji – schizofrenikiem, narkomanem i pijakiem, który nie mógł pogodzić się z tym, że ktoś gdzieś tam, na końcu świata, pisze lepsze rzeczy niż on, na-wy-bit-niej-szy przecież twórca gatunku. Zakapował więc polskiego kolegę do FBI: „Lem to komitet działający pod tą nazwą, nie pojedynczy człowiek, [dąży do] zdominowania opinii publicznej swymi tekstami, co zagraża amerykańskiej science fiction z charakterystyczną dla niej swobodą wymiany poglądów i myśli”. Agencja nie podjęła żadnych kroków wobec polskiego autora, Dick był im już znany z wcześniejszych równie nawiedzonych donosów...

W latach 90. Lem zarzucił literacką prozę, zajął się futurologią – publikował rozważania, oceny, przemyślenia, spekulacje. W zaskakujący sposób zdawał się wiedzieć, co nas, ludzką rasę, czeka – a właściwie co sobie sami gotujemy. Jego twórczość, prozatorska i eseistyczna, to wizje cywilizacyjnej przyszłości albo, konkretniej, przyszłości naszej cywilizacji. „Kosmonautyka jest kolejnym wyzwaniem i zagrożeniem naszego rodzaju, ponieważ organicznie jesteśmy tak bardzo naziemni” – pisał. „Ekspansji kosmicznej naszego gatunku to jednak nie powstrzyma, ponieważ lubimy ryzyko, także w pobliżu samozagłady”. I dalej: „Wierzę w doczesną wszechmoc technologicznego drzewa Rodzaju, ale nie wierzę w doczesną technologię zbawienia”. Zmarł w 2006 roku.

W 1993 został członkiem honorowym Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Pozostaje najczęściej tłumaczonym polskim pisarzem – łączny nakład edycji w ponad 40 językach przekroczył 30 milionów egzemplarzy. Wo-kółt Stońca krąży planetoida (3836) Lem.



**Nieśmiały cybernetyk potężne ekstrema
Poznawał, kiedy grupy unimodularne
Cyberiady całkował w popołudnie parne,
Nie wiedząc, czy jest miłość, czy jeszcze jej nie ma? [...]**

**Jak punkt, wchodzący w układ holonomiczności,
Pozbawiony współrzędnych zera asymptotą,
Tak w ostatniej projekcji, ostatnią pieczęcią
Żegnany – cybernetyk umiera z miłości.**

CYTATY

*Nikt nic nie czyta. Jeśli czyta, to nic nie rozumie.
Jeśli zrozumie, to natychmiast zapomina.*

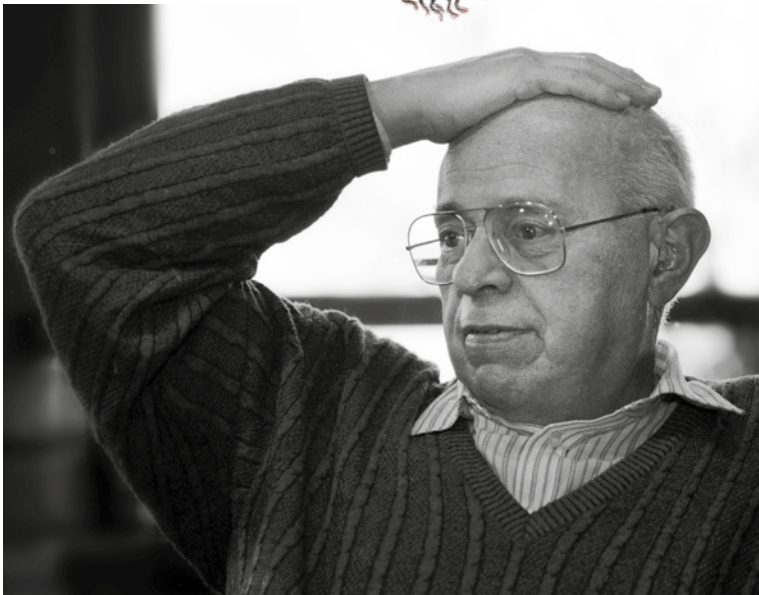
Trylemat Lema

*Książką można czytelnikowi głowę, owszem,
przemeblować o tyle, o ile jakieś meble już
w niej przed lekturą stały.*
Doskonała próżnia. Wielkość urojona.

*Można przypuścić, że wszyscy ludzie mają
świadomość, lecz na ogół nie wszyscy zdają
sobie z tego sprawę.*

Okamgnienie.

WYBÓR TEKSTÓW: GRZEGORZ SOWULA
ZDJĘCIA: WOJCIECH DRUSZCZ
ILUSTRACJE: MIKA FRANKOWSKA



O wizjonerze



[Lem był] wybitnym ideologiem scjentystycznej technokracji, to znaczy człowiekiem przeświadczonym, że nie istnieje taki realny problem ludzki, który zasadniczo nie dałby się rozwiązać za pomocą środków technologicznych.

Leszek Kołakowski

I pomyśl, różne draby z całego świata posyłają mi do oceny swoje pasztety [...] i Kupa Wariatów, którym się zdaje, że im Kosmiczne Cywilizacje do ucha w nocy szepczą, więc oni jak w dym do Lema.

Lem w liście do Aleksandra Ścibora-Rylskiego, maj 1976

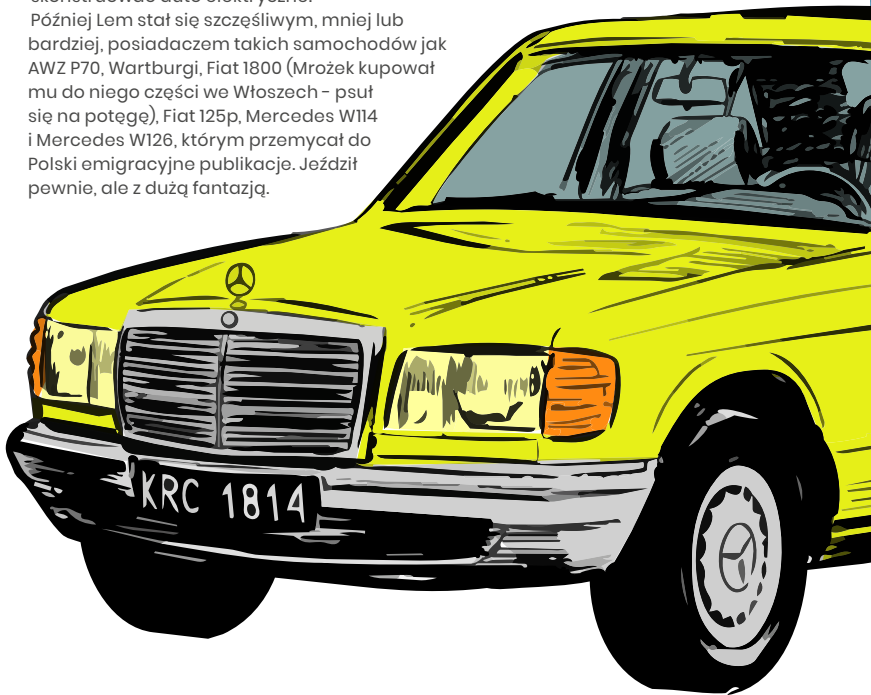
Powieści i opowiadania Lema stanowią nie lada wyzwanie dla ilustratora. Lem bowiem albo unika opisywania świata przedstawionego, albo świat przedstawiony sam umyka opisowi, albo też jego wyrazista i groteskowa forma narzuca czytelnikowi konkretne obrazy w sposób bardzo sugestywny. [...] Daniel Mróz bodaj jako jedyny ilustrator dzieł Lema wyszedł z tych wszystkich opresji obronną ręką.

Piotr Sitkiewicz, *Bestiariusz Lema według Mroza*

MOTORYZACYJNE

Jego wielką słabością były samochody. Prawo jazdy zrobił jeszcze we Lwowie, przed wojną. W czasach PRL-u nie było łatwo nabyć samochód. W latach 1946–1947 w Krakowie wraz z Romanem i Heleną Husarskimi próbował sam skonstruować auto elektryczne.

Później Lem stał się szczęśliwym, mniej lub bardziej, posiadaczem takich samochodów jak AWZ P70, Wartburgi, Fiat 1800 (Mrozek kupował mu do niego części we Włoszech – psuł się na potęgę), Fiat 125p, Mercedes W114 i Mercedes W126, którym przemycał do Polski emigracyjne publikacje. Jeździł pewnie, ale z dużą fantazją.



ZAiKS.TEATR

Szanowni Państwo,

zapraszamy do lektury 43. 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

za·iks
sprzyjamy wyobraźni