

za'KS

wiadomości



MŁYNARSKI & MASECKI

Wspólna muzyczna sprawa

STRONA 26



Ludzie kultury uhonorowani
Nagrodami ZAiKS-u

STRONA 4



Finanse Stowarzyszenia
Autorów ZAiKS w 2022

STRONA 60

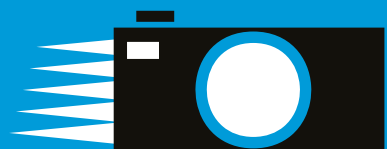


Raz, dwa, tekst.
Adam Nowak

STRONA 38

Szybka rejestracja utworów

Zmieniliśmy regulamin zgłaszania i rejestracji utworów.
Nie każdy utwór będzie teraz sprawdzany przez rzeczoznawców.
Rejestracja większości utworów następuje nieomal od ręki, dzięki czemu
usprawnione zostanie rozliczanie wynagrodzeń autorskich.



za'ks
sprzyjamy wyobraźni

WYOBRAŹNIA PONAD SZTUCZNĄ INTELIGENCJĄ

Na wstępie pragnę zaznaczyć, że zarówno ten tekst, jak i pozostałe artykuły w nowym numerze „Wiadomości” ZAiKS-u nie zostały stworzone przez sztuczną inteligencję. Temat AI (Artificial Intelligence) stał się ostatnio jednym z najbardziej popularnych, a także po prostu modnych, tematów dyskusji o przyszłości kultury, roli twórców i potencjalnych zagrożeniach, jakie może nieść za sobą rozwój sztucznych sieci neuronowych. Czy faktycznie w pracy m.in. pisarzy, plastyków i kompozytorów fundamentalny dla sztuki wkład ludzkiej wyobraźni stanie się niepotrzebny i zastąpiony wytworem algorytmu? Nie sądzę. Uważam jednak – podobnie jak wielu przedstawicieli środowisk kreatywnych – że powstaje i niesłychanie szybko rozwija się obszar zupełnie nowych narzędzi, z których mogą korzystać twórcy i z całą pewnością powinny pojawić się precyzyjne regulacje prawne porządkujące rolę, zakres i miejsce efektów działania sztucznej inteligencji w procesie twórczym. Musimy zadbać o silny głos ZAiKS-u w kształtowaniu i wdrażaniu odpowiednich rozwiązań dotyczących AI i ochrony interesu autorów. Jestem przekonany, że nasze 105-letnie doświadczenie pozwoli zaproponować rynkowi kultury środki zabezpieczające nasze prawa, przy jednoczesnym zachowaniu otwartości na współczesny świat. Przywołując Lemowskiego pilota Pirxa, myślę, że człowiek jednak stale ma szansę w starciu z bezdusznym kosmosem technologii... Niczym nieograniczona wyobraźnia ludzka, która z perspektywy maszyny może wydawać się słabością, pozostaje wielką siłą człowieka.

Ostatnie miesiące przyniosły znaczną intensyfikację pracy Zespołu Analiz i Strategii – grupy powołanej jeszcze w ubiegłej kadencji władz ZAiKS-u pod roboczą nazwą „Start”, a w styczniu 2023 r. przekształconej w stałą komórkę wspierającą Zarząd i Biuro naszego stowarzyszenia. Wkrótce przeprowadzimy m.in. testy porównawcze używanych przez nas narzędzi informatycznych z kilkoma zagranicznymi podmiotami świadczącymi analogiczne usługi na rynkach międzynarodowych. W ten sposób będziemy mogli zadbać o stałe podnoszenie jakości i efektywności stosowanych przez ZAiKS rozwiązań w procesie rozliczania reprezentowanego przez ZAiKS repertuaru w serwisach streamingowych i nie tylko. Efekty pracy Zespołu Analiz i Strategii to także już dokonane wdrożenia rozwiązań wspomagających pracę Biura. Między

innymi – jeszcze w tym roku Wydział Inkasa Terenowego zacznie wykorzystywać potężne narzędzie do pozyskiwania dodatkowych informacji z rynku wykonania i odtworzeń publicznych. Spodziewamy się, że przyniesie to uszczelnienie tego trudnego obszaru rozliczania wynagrodzeń autorskich i docelowo zwiększy przychody w tym segmencie o około 10%.

Przed nami pierwsze sprawozdawcze Zebranie Delegatów w reżimie nowego Statutu Stowarzyszenia, uwzględniające wszelkie wymogi ustawy o zbiorowym zarządzaniu. To w pewnym sensie nowy rozdział dla ZAiKS-u, gdzie w cyklu corocznym trzeba organizować posiedzenie bardzo dużej grupy członków. Choć to zadanie niewątpliwie absorbujące w przygotowaniu, to ten rodzaj spotkań, który na stałe zagości w naszym kalendarzu, postrzegam jako znakomitą okazję do przekazywania Delegatom i Delegatom dużej porcji informacji o bieżącej działalności ZAiKS-u. Czekamy na zatwierdzenie sprawozdań za 2022 rok. Wyniki są więcej niż zadowalające – znaczny wzrost przychodów, wysokie podziały przy obniżce kosztów. Zachęcam do zapoznania się z dokładnymi zestawieniami i faktami dotyczącymi ubiegłego roku obrachunkowego zamieszczonymi w tym numerze „Wiadomości”.

22 kwietnia tego roku wręczyliśmy coroczne nagrody. Wyróżnienia szczególne, bo przyznawane przez samych twórców – dla wybitnych autorów, dla postaci szczególnie wspierających polską kulturę, jak też dla osób zaangażowanych w pracę na rzecz Stowarzyszenia. Po raz pierwszy przyznano nagrodę wydawców muzycznych. Wieczór swoim występowaniem uświetnił polsko-ukraiński zespół Dagadana. Honorowe członkostwo odebrali Jacek Cygan, Krzysztof Dzikowski i Bogdan Olewicz, a po otrzymaniu swoich „K-dronów” skierowali do zebranych gości bardzo życiowe, ale też niepozabawione pogłębionej refleksji słowa. Wybrzmiało, że ZAiKS od lat jest bezpieczną przystanią dla twórców, stale ewoluuje, nadąża za zmieniającymi się uwarunkowaniami rynkowymi, ale też – jak wspomniał Jacek Cygan – „jest w dobrych rękach”, co stanowi najwyższy komplement dla obecnych władz Stowarzyszenia.

Niedługo wakacje. Wszystkim czytelnikom i czytelnikom „Wiadomości” życzę odpoczynku, regeneracji, jak najwięcej czasu spędzonego z bliskimi, a także słońca, uśmiechu oraz kreatywnych uniesień.

Miłosz Bembinow

Twórczy szacunek

Wdobie komercjalizacji uczuć i potrzeb, w czasach przejmowania w zatrważający sposób kontroli nad naszym życiem przez sztuczną inteligencję najważniejszym darem staje się zachowanie w sobie pokładów człowieczeństwa. To jest wyznacznik klasy każdego z nas. Warto być wiernym zasadom, które rozwijają naszą kreatywność, poczucie wspólnoty i twórczą energię. Musimy w bardzo świadomy sposób pielegnować te wartości, by mogła przetrwać jakakolwiek kultura.

Niebagatelną rolę w byciu człowiekiem godnym własnych wyobrażeń odgrywa szacunek. Wspominają o nim nasi okładowi bohaterowie – Janek Młynarski i Marcin Masecki, uważający to wzajemne poważanie za najważniejsze spoiwo ich współpracy.

Do szacunku odnosi się również Adam Nowak w wywiadzie, który jest swoistego rodzaju poradnikiem dla osób piszących teksty piosenek. Lider zespołu Raz, Dwa, Trzy z należą estymą podchodzi do twórczości swoich mistrzów, do których między innymi należą Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta. Ich twórczość powinna być dla nas przykładem, jak zachować niezależną kreatywność w rzeczywistości, która do tego nigdy nie zachęca. Między innymi z tego powodu ostatniemu ze wspomnianych przez Adama poświęcona jest nasza cykliczna pozycja „Dobra Strona Literatury”.

Szacunek również legł u podstaw powołania do życia nagród ZAiKS-u, które co roku stanowią uroczystą formę docenienia dokonań wybitnych twórców będących członkami naszego stowarzyszenia. Relacja z wręczenia tych najważniejszych dla naszego środowiska trofeów jest odzwierciedleniem poszanowania, jakim darzymy siebie nawzajem.

ZAiKS jest organizacją, której wszelkie działania wynikają z respektu, z jakim podchodzi do twórców i ich praw. Takie wnioski można między innymi wyciągnąć z tekstów Anny Misiewicz i materiałów składających się na finansowy raport roku 2022.

Wszystko, co ZAiKS robi na przestrzeni lat, ma służyć budowaniu niezbędnego zaufania, by narodził się szacunek. Życzę wam, abyście po lekturze najnowszego numeru naszego pisma nabrali takiej pewności.

Rafał Bryndal

WYDAWCA KWARTALNIKA
Stowarzyszenie Autorów ZAiKS
zaiks.org

REDAKTOR NACZELNY
Rafał Bryndal

REDAKTOR PROWADZĄCA
Katarzyna Tez

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Anna Wysocka
Grzegorz Sowula
Jerzy Łabuda

OPIEKA ARTYSTYCZNA
Jane Stoykov

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Mika Frankowska

ZDJĘCIE NA I OKŁADCE
Kobas Laksa

DRUK
Rubikon Poligrafia

NAKLAD
4700 egzemplarzy

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

ISSN 2299-3401
Copyright © 2023 Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

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

Galeria Barbary Hoff
Więcej na stronie 96



ZARZĄD STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAIKS

Miłosz Bembinow – Prezes

Michał Komar – Wiceprezes

Ferid Lakhdar – Wiceprezes

Olga Krysiak – Sekretarz

Wojciech Byrski – Skarbnik

Damian Stonina (Rebel Publishing)

– Koordynator ds. Wydawców Muzycznych

Elżbieta Banecka

Ryszard Bańkowicz

Zbigniew Benedyktowicz

Michał Brutkowski

Wojciech Gilewski

Witold Krassowski

Paweł Łukaszewski

Filip Siejka

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Emil Wesołowski

Marta Zgrzywa

RADA STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAIKS

Janusz Fogler – Przewodniczący

Jacek Cygan – Zastępca Przewodniczącego

Rafał Skąpski – Sekretarz

Czesław Bielecki

Danuta Danek

Wojciech Antoni Dróżdź

Janusz Kapusta

Grażyna Dyksińska-Rogalska

Mieczysław Jurecki

Ilona Łepkowska

Maciej Matecki

Eustachy Ryłski

Maciej Stadnik

Ewa Wycichowska

DYREKTOR GENERALNY

Krzysztof Lewandowski

ZASTĘPCY DYREKTORA

Karol Kościński

Paweł Michalik

WSTĘP

- 1 Wyobraźnia ponad sztuczną inteligencją
Miłosz Bembinow, Prezes
- 2 Twórczy szacunek
Rafał Bryndal, Redaktor Naczelny

WYDARZENIA

- 4 Nagrody ZAiKS-u
- 12 Ludzie kultury nagrodzeni
- 20 Piosenka aktorska
- 21 Debata architektów
- 22 Fryderyki na poważnie
- 24 Sea You 3City

TEMAT Z OKŁADKI

- 26 Muzyka i szacunek
Z Janem Emilem Młynarskim i Marcinem Maseckim rozmawiają Bartek Chaciński i Rafał Bryndal

TWÓRCY

- 32 Quo vadis, opero?
- 35 Choreografia w ZAiKS-ie
- 36 Początki teatru wyobraźni
- 38 Raz, dwa, tekst
Z Adamem Nowakiem rozmawia Rafał Bryndal
- 41 Zaiste „Filipny pomysły”
Felieton Filipa Łobodzińskiego
- 42 Siły i zamiary
- 45 Razem silniejsi
- 48 Znów wielka płyta
- 50 Zawód numer 265411
- 56 Rozmowa kulturalna z Darią ze Śląska

PRAWO / FINANSE / ZAIKS

- 60 Finanse Stowarzyszenia w 2022 roku
- 66 Buy-out – nieetyczny wykup
- 70 Co nowego w ZAiKS-ie
- 72 Co słychać w Europie
- 76 ZAiKS na Start
- 78 Producent – studium chaosu w branży muzycznej

JUBILEUSZE

- 82 Andrzej Dąbrowski. 85. urodziny
- 84 Marek Biliński. 70. urodziny
- 86 Przemysław Śliwa. 80. urodziny
- 87 Jarosław Abramow-Newerly. 90. urodziny
- 88 Wojciech Waglewski. 70. urodziny
- 90 Lech Janerka. 70. urodziny
- 92 Adam Skorupka. 85. urodziny
- 93 Tomasz Łubieński. 85. urodziny
- 94 Fasolki. 40 lat działalności

GALERIA

- 96 Barbara Hoff

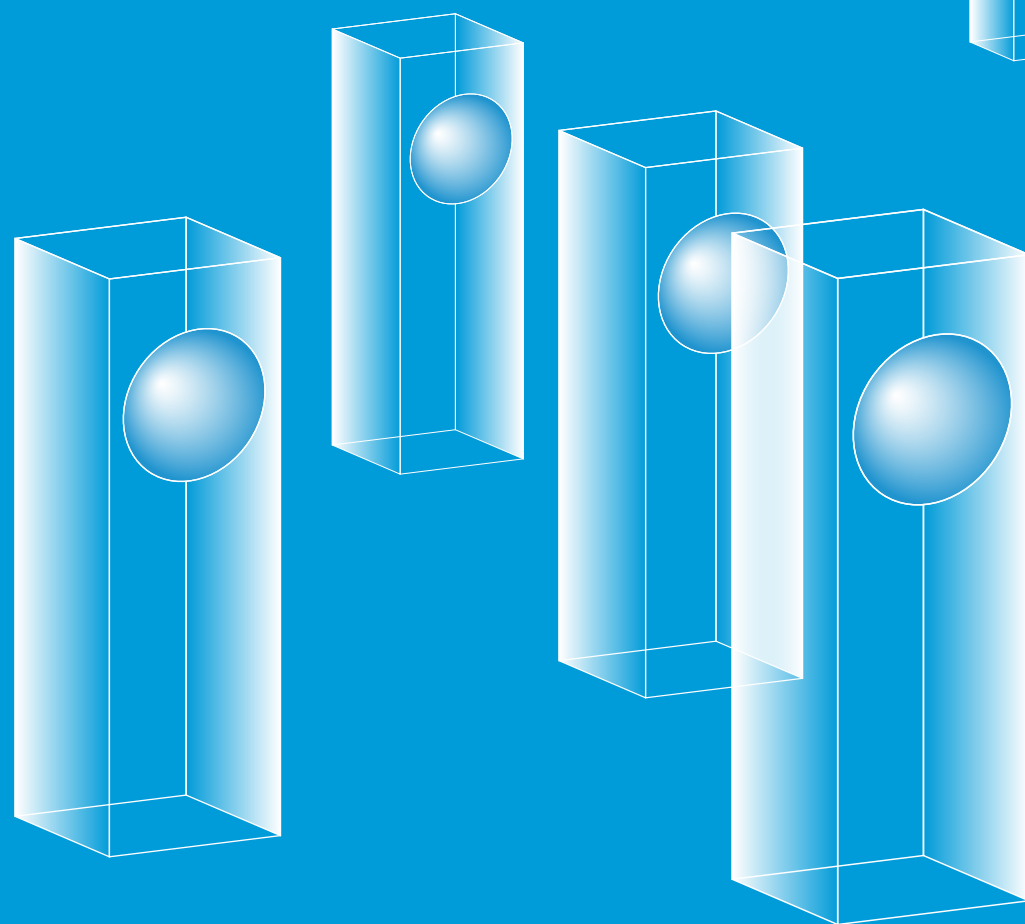
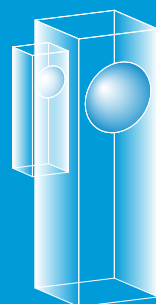
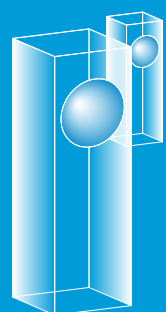
POŻEGNANIA

- 107 Twórcy, którzy odeszli

DOBRA STRONA LITERATURY

- 108 Jonasz Kofta

NAGRODY ZAIKS-u



22 kwietnia 2023 roku Stowarzyszenie Autorów ZAiKS po raz kolejny uhonorowało swoimi nagrodami znakomitych twórców i ludzi kultury. Nagrody ZAiKS-u to przyznawane od kilkudziesięciu lat wyróżnienia za **wyjątkowy wkład w rozwój i pogłębianie polskiej kultury oraz zaangażowanie w działalność Stowarzyszenia Autorów ZAiKS**.

15 nagród trafiło w ręce zasłużonych postaci przodujących w swoich dziedzinach artystycznych, m.in. choreografii, przekładach literackich, sztukach wizualnych, twórczości dla dzieci, muzyki czy filmoznawstwie. W tym roku po raz pierwszy Nagrodę ZAiKS-u otrzymało też wydawnictwo muzyczne.



DOROTA DOBREW

Nagroda literacka za przekład na język polski

Tłumaczka literatury czeskiej i bułgarskiej. Ukończyła bohemistykę na Uniwersytecie Warszawskim, studiowała też etnografię i orientalistykę oraz edytorstwo. Jest autorką przekładów wielu czeskich pozycji prozatorskich, w tym powieści, opowiadań, sztuk teatralnych, esejów, książek dla dzieci oraz list dialogowych do filmów. Laureatka nagrody „Literatury na Świecie” 2008 za przekład humorystycznych opowiadań Karla Michala *Straszyla na co dzień*. Jej przekłady czeskiej prozy znalazły się w finale Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus, a przekłady poezji dwukrotnie zdobyły nominację do nagrody Europejski Poeta Wolności. W 2021 roku została uhonorowana nagrodą Premia Bohemica za popularyzowanie kultury czeskiej.



CHARLES KRASZEWSKI

Nagroda literacka za przekład na język obcy

Urodził się w 1962 roku w Stanach Zjednoczonych. Poeta, wydał dotychczas trzy tomiki wierszy po angielsku i dwa po polsku: *Hallo, Sztokholm* (2021) i *Skowycik* (2022). Jest tłumaczem literackim z polskiego, czeskiego i słowackiego; głównie zajmuje się poezją i dramatem. Chętnie tłumaczy klasyków: Kochanowskiego, Wyspiańskiego, Mickiewicza, Norwida, Krasińskiego, Słowackiego (ich dzieła dramatyczne), Krasińskiego, ale także współczesnych autorów (w tym Czyżewskiego i Kantora). Miesięcznik „Odra” drukował jego przekłady T.S. Eliota, Robinsona Jeffersa i Lawrence’a Ferlinghettiego. Laureat nagrody londyńskiego Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (2013) i brązowego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2022). Jest członkiem ZPPnO w Londynie i SPP w Krakowie.



**MAŁGORZATA
SEMIL-JAKUBOWICZ**

Nagroda literacka za przekład na język polski

Tłumaczka i krytyczka teatralna. Absolwentka Wydziału Anglistyki na UW. Przetłumaczyła ponad 150 sztuk pisarzy brytyjskich, amerykańskich, australijskich, irlandzkich, kanadyjskich, nowozelandzkich i afrykańskich, m.in. Edwarda Albee’ego (*Trzy wysokie kobiety*), Neila La Bute’a (*Kształt rzeczy*), Doris Lessing (*Na początku był dom*), Briana Friela (*Tańce w Ballybeg*), Martina McDonagha (*Kaleka z Inishmaan*), Christophera Hamptona (*Opowieści Hollywoodu*). Od 1966 roku pracuje w „Dialogu”, przez 10 lat była kierownikiem literackim warszawskiego Teatru Powszechnego. Jest w radzie redakcyjnej amerykańskiego pisma „Theatre Forum” i ekspertką polsko-amerykańskiego projektu „Linkages”. Kilkakrotnie prowadziła forum dramatopisarzy na Biennale „New Plays from Europe” w Wiesbaden. Jest przewodniczącą Sekcji C ZAiKS-u.



RENATE SCHMIDGALL

Nagroda literacka za przekład na język obcy

Jest absolwentką slawistyki i germanistyki Uniwersytetu w Heidelbergu. W latach 1984–1996 pracowała w Deutsches Polen-Institut (Niemiecki Instytut Kultury Polskiej) w Darmstadtzie, a od 1996 poświęciła się głównie tłumaczeniom literackim z języka polskiego. Wśród przekładanych przez nią autorów są Krystyna Dąbrowska, Tadeusz Dąbrowski, Jacek Dehnel, Wioletta Grzegorzewska, Zbigniew Herbert, Paweł Huelle, Marzanna B. Kielar, Ryszard Krynicki, Michał Książek, Wojciech Kuczek, Jakub Małecki, Maciej Niemiec, Piotr Sommer, Andrzej Stasiuk, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski. Za przekłady prozy i poezji polskiej otrzymała kilka nagród, m.in. Nagrodę im. Karla Dedeciusa (2009), Nagrodę Polskiego PEN-Clubu (2015) i przyznaną przez Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Nagrodę im. Vossa (2017).



ALEKSANDRA SZARŁAT

Nagroda za varsavianiana im. Karola Małcużyńskiego

Dziennikarka, autorka książek. Zamieszczała swoje teksty w dziennikach, tygodnikach opinii, pismach lifestyle-owych. Jej debiutem książkowym była powieść sci-fi *Bogowie naszej planety* (1981, razem z Ewą Szymańską). Od dekady koncentruje się na postaciach znanych i cenionych: przypomniata w 2012 *Prezenterki. Tele-PRL, Celebryci z tamtych lat* wyszli do czytelników dwa lata później, *Pierwsze Damy III Rzeczypospolitej* w 2016. Trzy lata przygotowywała barwny portret kontrowersyjnego reżysera Żuławski. *Szaman*; wydawniczy hit roku 2022, czyli *SPATiF. Upajający pozór wolności* zdobył uznanie czytelników i recenzentów – dowodem Nagroda Specjalna „Miesięcznika Literackiego Książki” i Nagroda ZAİKS-u. Aleksandra Szarłat chętnie powtarza za Oscarom Wilde'em: „Wszystkiemu mogę się oprzeć, ale nie pokusom”.



BARBARA SCHABOWSKA

Nagroda za popularyzację polskiej muzyki współczesnej

Dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza, którą to funkcję pełni od 2020 roku. Absolwentka Instytutu Filozofii UW, MBA i studiów podyplomowych w SGH. W Programie II Polskiego Radia, z którym współpracę rozpoczęła jeszcze na studiach, przygotowała i poprowadziła kilkaset audycji na tematy kulturalne, społeczne i historyczne. Po przejściu w 2016 roku do Telewizji Polskiej, prowadziła w Jedyńcy i TVP Kultura programy „Pegaz”, „Kultura na żywo”, „Powidoki”. Rok później objęła stanowisko dyrektora i redaktor naczelnej stacji. Muzyką współczesną zajmowała się zarówno organizując i prowadząc cykl „Muzyka pod Liberatorem” w Muzeum Powstania Warszawskiego, jak i w programie „Scena Klasyczna”, emitowanym na antenie TVP Kultura. Do zespołu IAM dołączyła w 2019 roku. Jest członkiem rady programowej Instytutu Książki oraz Rady Muzeum Sztuki w Łodzi.



AGATA TECL-SZUBERT

Nagroda im. Krzysztofa Teodora Toeplitza

Filmoznawczyni, animatorka kultury, edukatorka, autorka tekstów poświęconych kulturze współczesnej oraz edukacji kulturalnej. Absolwentka kulturoznawstwa (specjalność filmoznawcza) na Uniwersytecie Śląskim. Studiowała także filologię polską oraz kulturoznawstwo na Stockholms Universitet. Kuratorka wydarzeń kulturalnych oraz programów edukacyjnych, twórczyni strategii edukacyjnej dla Centrum Sztuki Współczesnej „Kronika” w Bytomiu. Inicjatorka programu „Sztuka w działaniu”, promującego wiedzę o sztuce XXI w. w środowisku szkolnym. Autorka publikacji *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy Silesia 1972–83* (2022). Wiceprezesa Śląskiego Towarzystwa Filmowego. Obecnie pracuje w Instytucji Filmowej „Silesia-Film” w Katowicach.



POLSKIE STOWARZYSZENIE WYDAWCÓW MUZYCZNYCH

Nagroda Wydawców Muzycznych

Od kilkudziesięciu już lat organizacja wspiera i reprezentuje swoich członków – zarówno twórców muzycznych, jak i firmy wydawnicze publikujące ich utwory. Do PSWM należą czołowi przedstawiciele polskiego rynku, wydawcy znani w Polsce i poza jej granicami. Jednym z głównych celów Stowarzyszenia jest kreowanie właściwych warunków do obrotu majątkowymi prawami autorskimi. PSWM stara się upowszechniać wiedzę o prawie autorskim i interpretacji jego przepisów. Jako członek International Confederation of Music Publishers Stowarzyszenie współpracuje blisko z europejskimi wydawcami, co nadaje jego działaniom wymiar międzynarodowy. Krajowym partnerem Polskiego Stowarzyszenia Wydawców Muzycznych jest Stowarzyszenie Autorów ZAİKS.



ARKADIUSZ KAŁUCKI

Nagroda za popularyzację polskiej twórczości rozrywkowej

Dziennikarz muzyczny, kulturoznawca, DJ, konsultant ds. mediów, producent i wydawca programów radiowych z muzyką klubową prowadzonych przez Bogdana Fabiańskiego w latach 1991–2012 w Radiu Dla Ciebie. Był korespondentem Światowej Listy Przebojów czyli Global Dance Traxx Hot 100 (Germany). Publikował recenzje płytowe w branżowych wydawnictwach prasowych jak m.in. „Music & DJ Raport” czy kwartalnik „Twój Blues”. Po odejściu z RDC rozpoczął pracę w internetowych stacjach radiowych, od 2015 już na falach FM w lokalnym POP Radio, a także Radiu Płońsk i Wasze Radio prezentuje przede wszystkim nowości ze świata muzyki. Pierwszeństwo mają zawsze polscy artyści – nie tylko ci debiutujący, ale i ci znani od lat milionom Polaków. Wywiady z nimi są ogromnym atutem programu. Od 2009 jest członkiem Akademii Fonograficznej ZPAV.



BARBARA HOFF

Nagroda w dziedzinie sztuk wizualnych

Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Początkowo zajmowała się pisaniem tekstów o modzie, które publikowała w tygodniku „Przekrój” od 1954 do 2002 roku, później w swojej rubryce Moda prezentowała także projekty. Wystartowała z własną marką odzieżową Hoffland, nie tylko projektując ubrania, ale także organizując i nadzorując cały proces od projektu do sprzedaży. Trendwatcherka (obserwowała modę z ulic i wybiegów Paryża czy Londynu). Dla kilku pokoleń Polaków była przede wszystkim projektantką, która na przekór trudnej socjalistycznej rzeczywistości ubierała Polaków modnie, barwnie i niedrogo. Opublikowała książkę – zbiór felietonów *Cierpienia starej Werterowej*. Przygotowywała felietony na temat mody dla radia i telewizji.



PAWEŁ SZTOMPKE

Nagroda za popularyzację polskiej twórczości rozrywkowej

Dziennikarz i recenzent, dyplomowany socjolog muzyki (UW). Specjalizuje się w muzyce filmowej, audycje o tej tematyce prowadzi nieprzerwanie od 1977. Był kierownikiem redakcji muzycznej Programu III Polskiego Radia, a potem I Programu, gdzie pracuje do dziś. Gospodarz „Muzycznej Jedyńki”, autor licznych recenzji publikowanych w prasie. Współpomysłodawca akcji radiowej Jedyńki „Maj polskiej piosenki”, prezentującej utwory wyjątkowo polskich twórców. To on zainicjował koncerty z udziałem publiczności w studiu nagraniowym M-1, zmieniając je w studio koncertowe im. Agnieszki Osieckiej; zainicjował także Trójkowe Seanse Filmowe. Innym jego pomysłem są tradycyjne koncerty bożonarodzeniowe w Trójce. Jest także autorem licznych kompilacji płytowych wydawanych przez Agencję Muzyczną Polskiego Radia.



ROBERT BONDARA

Nagroda za osiągnięcia w dziedzinie choreografii

Tancerz, choreograf, reżyser, pedagog, przez wiele lat związany z Polskim Baletem Narodowym. Absolwent Szkoły Baletowej w Łodzi, Uniwersytetu Muzycznego, a także... Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Od 2018 prowadzi balet Teatru Wielkiego w Poznaniu. Brał udział w spektaklach znanych twórców baletowych, m.in. Jiříego Kyliána, Johna Cranko, Krzysztofa Pastora, Emanuela Gata, Williama Forsythe'a, Johna Neumeiera, Fredericka Ashtona. Jego choreografie były prezentowane na wielu scenach w kraju i na świecie, gościnnie inscenizował swoje prace w Polsce i za granicą. Laureat licznych nagród, w tym cenionej Teatralnej Nagrody Muzycznej im. Jana Kiepury (w 2011 i 2021) oraz Le Prix de Biarritz konkursu w Bordeaux (2018).



JAROSŁAW KILIAN

Nagroda za twórczość dla dzieci

Wywodzi się z rodziny od trzech pokoleń związanej z teatrem. Jarosław Kilian jest reżyserem teatralnym i operowym, absolwentem historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i reżyserii w warszawskiej PWST. Wieloletni dziekan Wydziału Reżyserii, profesor Akademii Teatralnej, od 2022 jest wykładowcą Pontificia Università San Tomaso d'Aquino – Angelicum w Rzymie. Jego dorobek obejmuje ponad 70 spektakli teatralnych, widowisk plenerowych i telewizyjnych realizowanych m.in. w warszawskim Teatrze Polskim (którego dyrektorem artystycznym był w latach 1999–2010), Teatrze Łalka, Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. W 2021 na 45. Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka żywa” otrzymał nagrodę za „cud w teatrze” za inscenizację *Baśni o pięknej Parysady i o Ptaku Bulbuliarze* wg Leśmiana.



KRISTOFFER RUS

Nagroda za twórczość dla dzieci

Urodzony i wychowany w rodzinie polsko-szwedzkiej. Jest absolwentem Sztokholmskiej Akademii Sztuk Dramatycznych w Szwecji oraz Szkoły Wajdy w Polsce. Po nagradzanych filmach krótkometrażowych (*The Big Leap*, *Naturalni*) oraz serialach telewizyjnych (*Żywioty Saszy*, *Ogień*, *Tajemnica zawodowa*, *Lepsza połowa*), w 2022 wyreżyserował debiutancką fabulę *Pod wiatr* (Netflix). Jego drugi film, *Za duży na bajki*, miał najlepszy weekend otwarcia dla filmu familijnego od 1989 w Polsce; premiera na Netflix przyniosła mu pierwsze miejsce wśród najczęściej oglądanych filmów nieangielskojęzycznych na świecie w lipcu 2022. Od 2020 Rus kieruje polskim oddziałem międzynarodowej firmy producenckiej Paprika Studios; wyprodukował tu serial dokumentalny *Human to Human* oraz serial kryminalny na podstawie książki Katarzyny Bondy – *Morderczynie* (premiera 2023, Viaplay).



KRYSTYNA KWIATKOWSKA

Nagroda za twórczość dla dzieci

Ceniona kompozytorka twórczości dla dzieci, wiele spośród kilkuset jej piosenek stało się przebojami (jak *Zuzia*, *Łalka nieduża* czy *Pięknie żyć*). Pracowała w Polskim Radiu i Telewizji, tworząc programy muzyczne dla dzieci. Komponuje muzykę do widowisk teatralnych, m.in. do musicalu *Wanna Archimedeasa* z Krzysztofem Jaślarem. Jest absolwentką Wydziału Kompozycji PWSM w Warszawie; członkini Stowarzyszenia Autorów ZAiKS od 1970, ZAKR-u, SAWP-u. Stworzona przez nią dziecięca grupa wokalna „Radiowe Nutki” towarzyszyła takim artystom jak Danuta Błażejczyk, Hanna Banaszak, Irena Kwiatkowska, Ryszard Rynkowski, Mietek Szcześniak, Krzysztof Tyniec, Jacek Wójcicki, Zbigniew Wodecki, Wiktor Zborowski, Jerzy Bończak. Od 2012 jest prezeską Fundacji im. Ireny Kwiatkowskiej działającej na rzecz twórczości dla dzieci.

Uroczystość wręczenia
Nagród ZAiKS-u –
w przeddzień światowego
Dnia Książki i Praw
Autorskich – rozpoczął
Prezes Stowarzyszenia
Autorów ZAiKS Miłosz
Bembinow, który
podczas powitania gości
powiedział m.in.: „Od
stu pięciu lat pracujemy
w harmonii i synergii
pomiędzy racją biznesu
a ideałami i wyobraźnią
twórców” i dodał: „Te
nagrody są szczególne,
bo przyznawane przez
twórców dla twórców”.

NAGRODY 100-LECIA ZAiKS-u

Ustanowione w jubileuszowym roku ZAiKS-u, wręczane są wybitnym ludziom kultury i postaciom wyróżniającym się w życiu kraju. Oto kolejni twórcy, którzy 22 kwietnia 2023 roku zostali uhonorowani z okazji 100-lecia ZAiKS-u.

Laureaci Nagród – zarówno ZAiKS-u, jak i 100-lecia – otrzymują statuetki, których autorką jest Marzena Krzemińska, dziekan Wydziału Ceramiki i Sztuki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych



ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

Antropolog kultury. W 1986 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego za rozprawę *Kategoria „swój-obcy” w kulturze ludowej a niektóre problemy identyfikacji etnicznej i kulturowej*. W 2017 uzyskał stopień doktora habilitowanego na podstawie książki *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*. Redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty” oraz członek redakcji i rady naukowej „Kwartalnika Filmowego”. W latach 1991–2011 kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej IS PAN, obecnie pracuje w Zakładzie Filmoznawstwa, Sztuk Audiowizualnych i Antropologii Kultury IS PAN w Warszawie.



KRZYSZTOF CUGOWSKI

Legenda polskiego rocka, artysta o charakterystycznym głosie i wyraźnej scenicznej prezencji. Od urodzenia (1950) związany z Lublinem. W 1969 roku z Krzysztofem Brozimą i Januszem Pędziszem założył zespół Budka Suflera, do którego dołączyli Romuald Lipko i Andrzej Ziółkowski. Nagrany w 1974 utwór *Sen o dolinie* przebojem wdarł się na radiowe listy przebojów. Niezliczone koncerty, w tym w nowojorskiej Carnegie Hall, kilkanaście płyt, szlagierowe tytuły, nagrania z polskimi i zagranicznymi gwiazdami, rodzinny projekt Cugowscy (z synami Piotrem i Wojciechem), jubileusz 50-lecia drogi artystycznej w 2020, wreszcie nowy rozdział z Zespołem Mistrzów złożonym z wybitnych muzyków... I wciąż nowe plany. Otrzymał Nagrodę 100-lecia ZAiKS-u laureat przekazał w całości Fundacji Artystów Weteranów Scen Polskich na rzecz Domu Artystów Weteranów w Skolimowie.



DANUTA DANEK

Jest historykiem literatury, eseistką, tłumaczką. Łączy warsztat literaturoznawczy z warsztatem psychoanalitycznym. Autorka m.in. książek *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej*, *Melancholia i poznanie. „Autobiografie” Elizy Orzeszkowej*, *Tajemnica miłości romantycznej*. Zygmunt Krasiński i *Del fina Potocka*, szeregu rozpraw z cyklu „Inne spojrzenie na romantyzm” oraz prac, także przekładowych, dotyczących psychoanalizy. Prowadzi autorskie kursy „Literatura i psychoanaliza” (w Towarzystwie Literackim im. A. Mickiewicza) i otwarte wykłady z tego cyklu podczas dorocznych Festiwali Nauki w Warszawie. Zasiada w Radzie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, od 2017 roku kieruje sekcją Autorów Dzieł Naukowych ZAiKS-u.



JERZY ILLG

Latem 1968 roku uczestniczył w pierwszych zlotach polskich hippies. W kolejnych dekadach był pracownikiem naukowym Uniwersytetu Śląskiego – wyrzucony w 1983 z przyczyn politycznych, związał się z wydawnictwem Znak, zostając jego redaktorem naczelnym. Znak stał się jednym z najbardziej znaczących oficyn w Polsce; wyróżnikami wydawnictwa były spektakularne promocje – rodzaj happeningów intelektualnych, w których Illg się specjalizuje. W Znaku opiekował się działem poetyckim. Jest autorem kilkunastu książek, m.in. wspomnień *Mój Znak* i antologii *Mój przyjaciel wiersz*. Od 1990 do 1997 redaktor pisma literacko-artystycznego „NaGłos”. Organizator i dyrektor programowy Międzynarodowego Festiwalu Literackiego im. Czesława Miłosza.



ROBERT OBCOWSKI

Od ponad 30 lat współpracuje jako kompozytor, aranżer, producent i pianista z plejadą znanych polskich wykonawców. Był członkiem kwartetu Janusza Muniaka oraz grupy „Extra Ball” Jarosława Śmietany, biorąc udział w festiwalach jazzowych takich jak Jazz Jamboree czy North Sea Jazz Festival; grał z orkiestrą „Alex Band” Aleksandra Maliszewskiego jako pianista i aranżer. Kilkakrotnie nagradzany za kompozycje i aranżacje na festiwalach piosenki w Opolu, Sopocie i Kołobrzegu. Od kilkunastu lat produkuje materiały dźwiękowe dla anten telewizyjnych, radiowych i wydawców w swoim Studio Sonata w Warszawie. W jego dorobku ważną rolę zajmuje praca dla teatru – jest kompozytorem, kierownikiem muzycznym, aranżerem i producentem ścieżek dźwiękowych do spektakli teatralnych.



HENRYK WOŹNIAKOWSKI

Studiował polonistykę i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tłumaczył z hiszpańskiego, francuskiego i angielskiego. Publikuje na tematy kulturalne, społeczne i religijne w książkach i pismach zagranicznych oraz krajowych. Od 1977 roku w miesięczniku „Znak”, w 1989–1990 w ekipie Tadeusza Mazowieckiego, dyrektor generalny w Urzędzie Rady Ministrów. Wykładał m.in. w amerykańskich koledżach Alma, Withman i Northwood. W latach 1991–2021 prezes Wydawnictwa Znak, obecnie przewodniczący rady Fundacji Hanny Malewskiej (właściciela Znaku). Członek rady m.in. Fundacji Batorego, wiceprezes Polskiego PEN Clubu. Odznaczony m.in. krzyżami oficerskimi Orderu Odrodzenia Polski oraz Ordre National du Mérite. W 2021 opublikował *Rzeczy ważne, a czasem białe* (z Dominiką Kozłowską).



JAN A.P. KACZMAREK

Od dzieciństwa otoczony był muzyką, w liceum skomponował hymn szkolny, pisał też muzykę do szkolnych przedstawień. Studiował prawo, ale wybrał teatr: najpierw staż w Laboratorium Jerzego Grotowskiego, od 1977 Teatr Ósmego Dnia i stworzona przez niego kameralna Orkiestra Ósmego Dnia. W USA, gdzie zamieszkał na stałe, współpracował z wieloma teatrami i komponował muzykę do filmów – ma w dorobku ścieżki do ponad 70 obrazów, w tym *Marzyciela*, który w 2005 przyniósł mu Oscara. Twórca i przez wiele lat dyrektor Transatlantyk Festival, międzynarodowego festiwalu filmu i muzyki. Jest członkiem najważniejszych Akademii Filmowych – Amerykańskiej, Europejskiej i Polskiej. Od 2017 członek honorowy ZAiKS-u.



LESZEK MĄDZIK

Historyk sztuki z tytułem profesorskim, twórca Sceny Plastycznej KUL, gdzie zrealizował 22 spektakle autorskie. Odnosi się w nich do miejsca człowieka we wszechświecie, z jego odwiecznym poczuciem kresu, odchodzenia, przemijania i niespełnienia. Swoją teatr prezentował na ponad 60 międzynarodowych festiwalach, czego efektem były liczne nagrody i wyróżnienia. Niektóre spośród jego spektakli doczekały się wersji filmowej; o samej Scenie Plastycznej powstało szereg publikacji i filmów. Jest autorem scenografii dla teatrów w kraju i za granicą. W 1986 założył Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL; pokazanych w niej zostało ponad 100 wystaw współczesnych twórców. Jest projektodawcą Muzeum Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, dyrektorem artystycznym Festiwalu Scenografów i Kostiumologów w Lublinie. Autor wielu plakatów i grafik książkowych.



ANDRZEJ ZIELIŃSKI

Wokalista, pianista, kompozytor i aranżer. Ukończył średnią szkołę muzyczną (w klasie fortepianu), studiował pianistykę i kompozycję na PWSM w Krakowie. W 1962 roku dołączył do krakowskiego kabaretu Sowizdrzał, gdzie pisał swoje pierwsze piosenki. W 1965 roku wraz z bratem Jackiem oraz braćmi Kaczmarekimi, Feliksem Naglickim i Jerzym Fasińskim założył zespół Skaldowie, dla którego skomponował większość repertuaru zarówno w kategorii muzyki pop, jak i progresywnej. Autor przeszło 260 utworów, wielokrotny laureat nagród na Festiwalu Opolskim. W 2000 roku wydał swoją solową płytę „Znów od zera”, a w 2005 (po 25 latach) nagrał ze Skaldami nowy album „Harmonia świata”. Odznaczony Srebrnym (1979) i Złotym (2022) Krzyżem Zasługi oraz Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2006).



JACEK ZIELIŃSKI

Wokalista, trębacz, skrzypek, aranżer i kompozytor. Ukończył liceum muzyczne w klasie skrzypiec, następnie studiował w klasie altówki w Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Posiada dużą, jak na głos męski, skalę: od „Des” wielkiego do „as” razkreślonego, a nawet „a”. Członek zespołu Skaldowie od chwili jego powstania. Oficjalnie zespół zadebiutował w październiku 1965 na II Krakowskiej Giełdzie Piosenki, zdobywając pierwsze miejsce za utwór *Moja czarownica* do słów Wiesława Dymnego i z muzyką Andrzeja Zielińskiego. W 2006 został odznaczony przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego Kazimierza Michała Ujazdowskiego Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. W 2014 roku otrzymał także Złoty Krzyż Zasługi za osiągnięcia artystyczne.

LUDZIE KULTURY NAGRODZENI



Laureaci Nagród ZAiKS-u, Nagród 100-lecia, Członkowie Honorowi oraz Ferid Lakhdar, Miłosz Bembinow i Janusz Fogler



22 kwietnia dopisała nie tylko pogoda. Tego popołudnia zgodziło się wszystko – miejsce, oprawa muzyczna uroczystości, ale przede wszystkim znakomite towarzystwo. W sobotnie popołudnie w Domu pod Królami, siedzibie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, odbyła się uroczystość wręczenia Nagród ZAiKS-u – szczególnych wyróżnień przyznawanych za wyjątkowy wkład w rozwój i pogłębianie polskiej kultury, a także zaangażowanie w działalność Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Każda z piętnastu wyróżnionych przez Stowarzyszenie osób to nie tylko członek ZAiKS-u, ale przede wszystkim zasłużona postać, wyróżniająca się w swojej dziedzinie artystycznej. Każda mająca na swoim koncie dorobek będący konsekwencją obranej drogi twórczej lub zawodowej. Nagrody ZAiKS-u przyznawane są od kilkudziesięciu lat, a laureaci wybierani są przez zarządy poszczególnych sekcji Stowarzyszenia.

Sobotnią uroczystość wręczenia Nagród ZAiKS-u otworzył prezes Stowarzyszenia Miłosz Bembinow, a muzycznie gości powitał zespół Dagadana łączący w swojej twórczości elementy kultury polskiej i ukraińskiej. Po występie grupy poznaliśmy laureatów poszczególnych kategorii Nagród, a te, jak również laureatów, przedstawił wiceprezes ZAiKS-u Ferid Lakhdar. I tak,

pierwszą nagrodzoną została Barbara Schabowska, dyrektorka Instytutu Adama Mickiewicza, nagrodzona za popularyzację polskiej muzyki współczesnej. Nagrodę ZAiKS-u otrzymało również Polskie Stowarzyszenie Wydawców Muzycznych, w którego imieniu nagrodę odebrał prezes PSWM Andreas Schubert. Kolejnymi nagrodzonymi za muzykę, tym razem za popularyzację polskiej twórczości rozrywkowej, zostali Paweł Sztompke i Arkadiusz Kałucki.

Po muzyce przyszedł czas na taniec. Nagrodę za osiągnięcia w dziedzinie choreografii otrzymał tancerz i choreograf Robert Bondara.

Aż trzech laureatów zostało wyróżnionych Nagrodami ZAiKS-u za twórczość dla dzieci. Powędrowały one kolejno do Jarosława Kiliana, reżysera teatralnego, Krystyny Kwiatkowskiej, kompozytorki oraz Kristoffera Rusa, reżysera filmu *Za duży na bajki*.

Kolejną wyróżnioną, tym razem Nagrodą za varsavianę im. Karola Małcużyńskiego, została autorka książki *SPATiF. Upajający pozór wolności* – Aleksandra Szarłat. Po niej Nagrodę im. Krzysztofa Teodora Toeplitza w dziedzinie piśmiennictwa filmowego otrzymała filmoznawczyni, dziennikarka Agata Tecl-Szubert. Następną nagrodzoną damą, tym razem w dziedzinie sztuk wizualnych, została Barbara Hoff.



ZDJĘCIA: 1. Barbara Schabowska, Miłosz Bembinow, 2. Paweł Sztompke, Miłosz Bembinow, 3. Andreas Schubert, Miłosz Bembinow, 4. Arkadiusz Kałucki, Miłosz Bembinow, 5. Aleksandra Szarłat, Agata Tecl-Szubert, Barbara Hoff, 6. Dorota Dobrew, Charles Kraszewski, 7. Robert Bondara, Krystyna Kwiatkowska, Kristoffer Rus, Jarosław Kilian, fot. Karpati&Zarewicz



Wreszcie przyszedł czas na trudną sztukę przekładu. W tej kategorii laureatami zostało czworo tłumaczy. Nagrodę literacką za przekład na język polski odebrała Dorota Dobrew, a nagrodę za przekład na język obcy Charles Kraszewski. Pozostałymi nagrodzonymi były Renate Schmidgall – laureatka nagrody za przekład na język obcy oraz Małgorzata Semil-Jakubowicz – laureatka nagrody za przekład na język polski.

Wszystkim laureatom statuetki wręczał prezes Stowarzyszenia Miłosz Bembinow.

Choć sobotni wieczór dedykowany był głównie Nagrodom ZAiKS-u, była to również okazja do przyznania ustanowionych w roku jubileuszowym Nagród 100-lecia. Tym razem z rąk przewodniczącego Rady Stowarzyszenia Janusza Foglera i wiceprezesa ZAiKS-u Michała Komara otrzymali je: Zbigniew Benedyktowicz,

Danuta Danek, Jerzy Illg, Henryk Woźniakowski i Robert Obcowski. Nagrodę 100-lecia otrzymali również – nieobecni na uroczystości – Jan A.P Kaczmarek, Krzysztof Cugowski, Andrzej Zieliński, Jacek Zieliński oraz Leszek Mądzik.

Ostatnim elementem oficjalnej części sobotniego wieczoru było wydarzenie szczególne. Swoje statuetki – K-drony – odebrali trzej honorowi członkowie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, wybitni tekściarze, bez których polska piosenka wyglądałaby zgoła inaczej. Z rąk prezesa ZAiKS-u Miłosza Bembinowa i przewodniczącego Rady Janusza Foglera honorowe członkostwo odebrali Jacek Cygan, Krzysztof Dzikowski i Bogdan Olewicz. Na koniec części oficjalnej ponownie zagrał zespół Dagadana.

Reszta wieczoru upłynęła już na rozmowach w mniej oficjalnym anturazhu. ●

ZDJĘCIA: 1. Zespół Dagadana, 2. Od lewej: Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Danek, Jerzy Illg, Henryk Woźniakowski, Robert Obcowski, Michał Komar, Janusz Fogler, 3. Od lewej: Jacek Cygan, Krzysztof Dzikowski, Bogdan Olewicz, Janusz Fogler, Miłosz Bembinow, fot. Karpatis&Zarewicz





ZDJĘCIA: 1. Barbara Schabowska, Paweł Łukaszewski, 2. Wojciech Byrski, Anna Maria Huszcza, Agnieszka Lubomira Piotrowska, 3. Piotr Zmelonek, Weronika Mirowska, Jerzy Baczyński, 4. Bogdan Olewicz, Paweł Sztompke, Miłosz Bembinow, 5. Emil Wesołowski, Ferid Lakhdar, 6. Miłosz Bembinow, Sławek Uniatowski, Ferid Lakhdar, 7. Marek Szymański, Wojciech Druszczyk, Jacek Barcz, Tomek Sikora, 8. Franciszek Maśluszczak, Jacek Cygan, Janusz Fogler, 9. Jarosław Kilian, Zbigniew Benedyktowicz, Janusz Fogler, 10. Maciej Stadnik, Andreas Schubert, Anna Łaskowska, Damian Słonina, 11. Miłosz Bembinow, Agata Barwinek-Bembinow, 12. Tomek Lipiński, Tamara Kamińska, Mietek Jurecki, 13. Tomek Sikora, Stanisław Sojka, 14. Marek Dutkiewicz, Krzysztof Dzikowski, 15. Miłosz Bembinow, Jacek Cygan, Ferid Lakhdar, fot. Karpati&Zarewicz

PIOSENKA AKTORSKA

TEKST Rafał Bryndał

Tukan to ptak, który – jak wynika z doniesień ornitologów – nie jest gatunkiem zagrożonym. To samo można śmiało powiedzieć o wszystkich artystach, których twórcza uwaga skupiona jest na piosence aktorskiej. Ten szczególny sposób przekazywania emocji cieszy się niezmienną popularnością wśród wykonawców młodego pokolenia. Do takiego właśnie wniosku można było dojść, słuchając koncertów na corocznym Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenki Aktorskiej. Pozycja tego szczególnego festiwalu wydaje się niezagrażona i między innymi dlatego od lat jego symbolem jest tukan.

Przegląd Piosenki Aktorskiej to przede wszystkim zmagania młodych wykonawców, którzy starają się zrobić wrażenie na jurorach i publiczności, by dostać się do finałowej ósemki. W tym roku podczas 43. Przeglądu poziom był tak wysoki, że wytypowanie artystów godnych końcowych laurów stanowiło dla jury – Joanny Dudy, Filipa Łobodzińskiego, Ralpha Kaminskiego, Anny Kazejak i Krzysztofa Mieszkowskiego – niełatwe zadanie.

Na scenie wrocławskiego teatru Capitol w finałowym koncercie konkursu entuzjastycznie przyjętym przez publiczność zaprezentowali się najlepsi z najlepszych. Najbardziej tego wieczoru zachwyliła wszystkich charyzmatyczna Marin Mashtaler, która w niepowtarzalny sposób

wykonała między innymi piosenkę *Die Moritat von Mackie Messer* (muzyka: Kurt Weil, słowa: Bertolt Brecht). Nic więc dziwnego, że to właśnie jej przypadła główna nagroda konkursu – Złoty Tukan.

Drugą wybijającą się osobowością tego konkursu okazał się młody aktor teatru Ateneum w Warszawie, Jan Wieteska. Jego niezwykła interpretacja piosenki Artura Rojka *Beksa* zrobiła tak ogromne wrażenie na jurorach, wśród których w końcowym etapie zasiadałem również ja – Rafał Bryndał, że Wieteska został laureatem nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za najlepsze wykonanie polskiej piosenki.

Przegląd Piosenki Aktorskiej nie sprowadza się jedynie do samego konkursu. W czasie trwania tej znaczącej imprezy prezentowane są mniej lub bardziej offowe przedstawienia oparte na różnego rodzaju piosenkach. Wykorzystywany do tego jest głównie repertuar polskich twórców, co z perspektywy naszego stowarzyszenia jest godne szczególnego podkreślenia. Przez cały tydzień Wrocław żyje spektaklami, które szokują, zadziwiają i uczą. W tym roku na szczególną uwagę krytyków i publiczności zasłużyło przedstawienie *Debil/stu las*.

Ważną pozycją każdej edycji Przeglądu Piosenki Aktorskiej jest przedstawienie, które określa się mianem gali. Co roku najlepsi – nie tylko wrocławscy – twórcy przygotowują na zakończenie przeglądu swoistego rodzaju show, który w wielu przypadkach przechodzi do historii. Nie inaczej było teraz. Spektakl *Niech będzie Pogodno* to prawdziwy musicalowy majstersztyk w reżyserii Marcina Libera. To piękny hołd złożony zmarłemu rok temu Jackowi Szymkiewiczowi zwanemu Budyniem. Piosenki tego niezwykle uzdolnionego kompozytora, multiinstrumentalisty, autora tekstów i performerów posłużyły do tego, by w ironiczny sposób opowiedzieć o współczesnym świecie. Scena Teatru Polskiego została zamieniona w złomowisko, jak gdyby to była scenografia do kolejnego katastroficznego filmu. W tej scenerii młodzi adepci sztuki musicalowej, wspierani przez takie gwiazdy jak Ralph Kaminski czy Bartosz Porczyk, prezentują szaleństwo naszych czasów, wykonując w brawurowy sposób piosenki Budynia. Są kłoszardami ginącego świata. Towarzyszą im na scenie wszyscy fantastyczni muzycy, jacy tylko przewinęli się przez zespół Pogodno. Brzmienie muzyki było więc rewelacyjne. Muzycy podkreślali, że nie powinno to nikogo dziwić, bo pilnował tego z nieba ich nieodżałowany lider Budyń.

Każdy szanujący się miłośnik muzyki powinien ten spektakl zobaczyć. Znakomicie podsumował cały festiwal, a tytuł *Niech będzie Pogodno* musi w tych trudnych czasach nam przyświecać, czego wszystkim życzę. ●

OD LEWEJ: Anna Kazejak, Joanna Duda, Krzysztof Mieszkowski, Filip Łobodziński, Ralph Kaminski, Rafał Bryndał, Jan Wieteska, fot. Łukasz Giza i Tomasz Walków

DEBATA ARCHITEKTÓW

TEKST Adrianne Mazurek

14 kwietnia 2023 r. we wnętrzach Sali Kolumnowej Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się konferencja naukowa „Utwór i jego twórca w świetle prawa autorskiego”. Konferencję otworzył Miłosz Bembinow, prezes Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. „Kompozytorzy są architektami dźwięku, mają wprawdzie większą swobodę w kreacji, ale to architekci tworzą rzeczy namacalne, dostępne dla wszystkich zmysłów. Twórcy, niezależnie od swojej specjalizacji, stają przed podobnymi pytaniami. Tematy prawa autorskiego i istoty utworu muszą być dyskutowane i bardzo się cieszę, że konferencja te zagadnienia podejmuje” – mówił podczas otwarcia.

Spotkanie prawników i architektów, których partnerem był ZAiKS i jego Sekcja Autorów Dział Architektonicznych, zorganizowała Akademia Zarządzania Kulturą „Dossier”. W trakcie rozmów omówiono szerzej problemy środowiska architektów, którzy zmagają się przede wszystkim z kwestiami formalnymi. Przedstawiono podejście zamawiających i inwestorów do umów, w których domagają się całkowitego przekazania praw do projektu, wprowadzania zmian bez konsultacji z autorami, a także wyzbycia się praw do przyszłości budynków (ich przeróbek czy adaptacji). To jednak nie jedyne przeciwności. Jest jeszcze nieprecyzyjne słownictwo używane w umowach i ustawach – mowa tu o stosowanych wymiennie określeniach „autor”, „twórca”, „dzieło”, „utwór”, „koncepcja”. Na pozór tożsame, to jednak w przypadku sądowych rozstrzygnięć ich prawidłowe zastosowanie może mieć kluczowe znaczenie. O prawidłową interpretację tych pojęć i ich właściwe odczytywanie apelowała dr Dorota Sokołowska.

FOT. JERZY ŁABUDA

Skąd wynikają problemy interpretacyjne? Do dziś brak skonkretyzowanej, legalnej definicji utworu architektonicznego, a prezes Miłosz Bembinow, podkreślił potrzebę precyzyjnego zdefiniowania zasad ochrony praw autorskich twórców architektury. Niezbędne jest wprowadzenie nowych rozwiązań, a przyspieszenie zmian wymusza rosnąca popularność sztucznej inteligencji. Obowiązująca w Polsce od 1994 roku ustawa o prawie autorskim jest już *passé* głównie wskutek wejścia nowych technologii – tak programów komputerowych, jak i wspomnianej sztucznej inteligencji.

Co robi sztuczna inteligencja w świecie architektury? Istnieją programy wyłapujące w projektach architektonicznych elementy tworzone przez algorytmy. Plagiaty? Wsparcie dla przyszłych projektów? Na te pytania trzeba znaleźć odpowiedzi. Liczba zgłoszeń uczestników do prac nad aktualizacją przepisów ustawy o prawie autorskim potwierdza, że zainteresowanie problemem jest duże, a sam deficyt – istotny dla wielu grup twórców.

Autor referatu wprowadzającego, dr Jakub Chwalba z Uniwersytetu Jagiellońskiego, przypomniał, że utwór architektoniczny traktowany jest często jako utwór plastyczny. Jego zdaniem powinien być on traktowany jako „trójwymiarowy utwór plastyczny utrwalony w postaci budowli (obiektu trwale połączonego z gruntem)”. Jego definicja spotkała się jednak z polemiką. Protestujący przeciwko tej teorii słusznie wskazywali na problem, jaki nasuwają budowle niestojące na stałym gruncie, a przecież zaprojektowane przez architekta. Prawnicy również wyrazili swoje obawy, mówiąc o możliwości sięgnięcia po prawo autorskie w jego obecnej postaci dla zdefiniowania utworu architektonicznego. ●





FRYDERYKI NA POWAŻNIE

TEKST Anna Maria Huszcza

W tym roku Gala Muzyki Poważnej Fryderyk Festiwal 2023 odbyła się w Tychach — gdzie pod batutą Marka Mosia działa Orkiestra Kameralna AUKSO. W przestrzeni tyskiej Mediateki spotkali się artyści poruszający się w różnorodnych stylach muzycznych.

W programie koncertu dominowała muzyka polska takich kompozytorów jak Moniuszko, Wieniawski, Górecki i Penderecki. Obok dzieł klasyków zabrzmiało *Silently* Marcina Nierubca oraz *Muzyka relaksacyjna* Żanety Rydzewskiej, zeszłorocznej laureatki Nagrody ZAiKS-u dla kompozytorki/kompozytora młodego pokolenia.

Takie zestawienie stanowi również wyzwanie dla wykonawców. Znakomity kontratenor Michał Sławecki udowodnił, że swobodnie porusza się zarówno w *Silently* Nierubca, jak i w arii *Barbaro Traditor* z opery *Bajazet* Vival-

diego, którą wykonał z zespołem muzyki dawnej Altberg Ensemble.

Wszechstronna wokalistka Kasia Moś wraz z AUKSO i Markiem Mosiem zaprezentowali utwór Moniuszki *Prząśniczka*, który zamyka ich album „Moniuszko 200”. Muzyczni gospodarze gali towarzyszyli również saksofonistce Alinie Mleczko i formacji Tango Attack.

Dwie miniatury Pendereckiego zabrzmiały bardzo lekko w wykonaniu duetu, który w tym roku był nominowany do Fryderyka — Andrzeja Cieplińskiego i Tymoteusza Biesa. Kolejnym śląskim akcentem wśród wykonawców był Zespół Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod dyktando Anny Szostak. W *Serenity* Ola Gjeilo, norweskiego kompozytora często wykonywanego przez polskie chóry, „Camerata Silesia” wystąpiła z wiolonczelistą z AUKSO. Podobna synergia pojawiła się w finałowym występie, gdzie

skrzypaczka klasyczna Agata Szymczewska zagrała z wybitnym skrzypkiem jazzowym Adamem Baldychem i jego kwintetem.

Umiejętnie dobrany program sprawił, że koncert był przyjemnie... nieprzewidywalny. Niektóre utwory dzieło ponad 280 lat! Potwierdza to opinię, że muzyki najnowszej lepiej słucha się w kontekście dawniejszych dzieł.

Warto przypomnieć, że o przyznaniu nagród decyduje Akademia Fonograficzna, w której zrzeszonych jest ponad 1600 wokalistów, instrumentalistów, autorów, kompozytorów, producentów i realizatorów dźwięku, reżyserów wideoklipów, przedstawicieli branży fonograficznej oraz dziennikarzy muzycznych. W tym roku w muzyce poważnej było 11 kategorii, ale liczba nagrodzonych jest większa. Dlaczego? Otóż aż dwie nagrody przyznano *ex æquo*.

1. ANNA MARIA HUSZCZA, 2. PIOTR RZECZYCKI, MIŁOSZ BEMINOW, 3. GALA MUZYKI POWAŻNEJ FRYDERYK 2023, 4. ANNA ROŚLAWSKA-MUSIAŁCZYK, ŻANETA RYDZEWSKA, FOT. FILIP RADWAŃSKI/AKPA

ALBUM ROKU MUZYKA DAWNA (*ex æquo*)

Wrocław Baroque Ensemble pod dyktando Andrzeja Kosendiaka z albumem „Marcin Józef Żebrowski”

Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku pod dyktando Violetty Bieleckiej z albumem „Supraskie Kantyki”

ALBUM ROKU RECITAL SOLOWY (*ex æquo*)

„Monologue – Polskie utwory na wiolonczelę solo” w wykonaniu Tomasza Darocha

„Pierre Rode: 24 Caprices for Solo Violin” w wykonaniu Rok-sany Kwaśnikowskiej

ALBUM ROKU MUZYKA KAMERALNA – DUETY

„Reliefs” z kompozycjami Andrzeja Krzanowskiego – z udziałem Arkadiusza Bialica, Macieja Frąckiewicza, Joanny Freszel, Leszka Lorenta, Marcina Zdunika i Lutostawski Quartet

ALBUM ROKU MUZYKA KAMERALNA – WIĘKSZE SKŁADY
Mieczysław Wajenberg – „String Quartets Nos. 5 & 6” w wykonaniu Kwartetu Śląskiego

ALBUM ROKU MUZYKA KONCERTUJĄCA

Feliks Nowowiejski: „Piano Concerto, Cello Concerto” w wykonaniu Jacka Kortusa, Bartosza Koziaka i Orkiestry Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Łukasza Borowicza

ALBUM ROKU MUZYKA ORKIESTROWA

„Debut (live)” — Warsaw Saxophone Orchestra pod kierownictwem Pawła Gusnara

ALBUM ROKU MUZYKA CHÓRALNA

„Folk Songs” Henryka Mikołaja Góreckiego w wykonaniu Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” pod dyktando Anny Szostak

ALBUM ROKU MUZYKA ORATORYJNA I OPEROWA

Wolfgang Amadeus Mozart: „Requiem d-moll, KV 626. Ryszard Zimak in memoriam”.

ALBUM ROKU MUZYKA WSPÓŁCZESNA

„Muzyka strun” Wojciecha Błażejczyka. Nagrodę za ten album z rąk Anny Marii Huszczy, przewodniczącej Sekcji Autorów Dzieł Muzycznych ZAiKS-u, odebrała Emilia Dudkiewicz, redaktor naczelna wydawnictwa Chopin University Press

NAJWYBITNIEJSZE NAGRANIE MUZYKI POLSKIEJ

„Piano Works” Krystiana Zimmermana z muzyką Karola Szymanowskiego. Nagrodę w tej kategorii – z rąk Miłosa Bembinowa, prezesa Stowarzyszenia Autorów ZAiKS – odebrał Piotr Rzeczycki, dyrektor ds. Muzyki Klasycznej i Jazzu Universal Music Polska

NAJLEPSZY ALBUM POLSKI ZAGRANICĄ

„Piano Works” Krystiana Zimmermana z muzyką Karola Szymanowskiego

ZŁOTY FRYDERYK

Za całokształt twórczości – Tadeusz Strugała

NAGRODA ZAiKS-u

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS także przyznało swoją nagrodę dla kompozytorki/kompozytora młodego pokolenia. Działającą w Gdańsku Annę Roślańską-Musiałczyk – kompozytorce, pianistce i dyrygentce – statuetkę wręczyła ubiegłoroczna laureatka Żaneta Rydzewska, która z perspektywy czasu stwierdziła, że nagroda na pewno pomogła zauważyć jej działania szerszej grupie odbiorców. Anna Roślańska-Musiałczyk podczas swojej przemowy podkreśliła, iż takie wyróżnienia jak to utwierdzają młodych ludzi w przekonaniu, że wybrali słuszną drogę i właściwie nią podążają.

SEA YOU 3CITY

„Moja miłość równie jest głęboka jak morze,
równie jak ono bez końca. Im więcej Ci jej udzielam, tym więcej czuję jej w sercu”

TEKST Rafał Bryndał



Cytat dobrze znany z *Romea i Julii* Williama Szekspira jest najlepszym komentarzem do tego, czego mogliśmy doświadczyć podczas drugiej edycji showcase'u Sea You 3City. Podmiotem lirycznym w tym wypadku jest muzyka, której pasjami oddają się wszyscy artyści występujący podczas tej imprezy. Początkowy cytat geniusza ze Stratford-upon-Avon nie jest tutaj przypadkowy, bowiem ten unikalny festiwal już po raz drugi odbywał się w urokliwym teatrze szekspirowskim, który umiejscowiony jest na gdańskiej starówce.

Sea You 3City zrodził się zarówno z potrzeby integracji trójmiejskiej sceny muzycznej, jak również promocji muzyki tworzonej przez artystów związanych z „polską Florydą”, jak nazwał kiedyś ten region Szczyl. Zyskujący coraz większą popularność raper wystąpił zresztą podczas tego showcase'u w kilku rolach. Najpierw jako uczestnik panelu „Sprzyjamy wyobraźni”, odbywającego się pod auspicjami ZAiKS-u, a później jako artysta, którego koncert z pewnością przejdzie do historii tej imprezy. We wspomnianym spotkaniu oprócz gwiazdy hip-hopu wzięła udział słynąca z kreatywności Mery Spolsky i Grzegorz Kwiatkowski – charyzmatyczny lider świętującego sukcesy na świecie zespołu Trupa Trupa. Rozmowa o tym, jak wyobraźnia wpływa na życie twórcy, czym dla niego jest, czy kreatywności można się nauczyć oraz dlaczego wyobraźnia w pracy twórcy jest tak ważna, odbywała się w wypełnionej po brzegi sali i w opinii wielu słuchaczy była jednym z najlepszych punktów panelowej części programu.

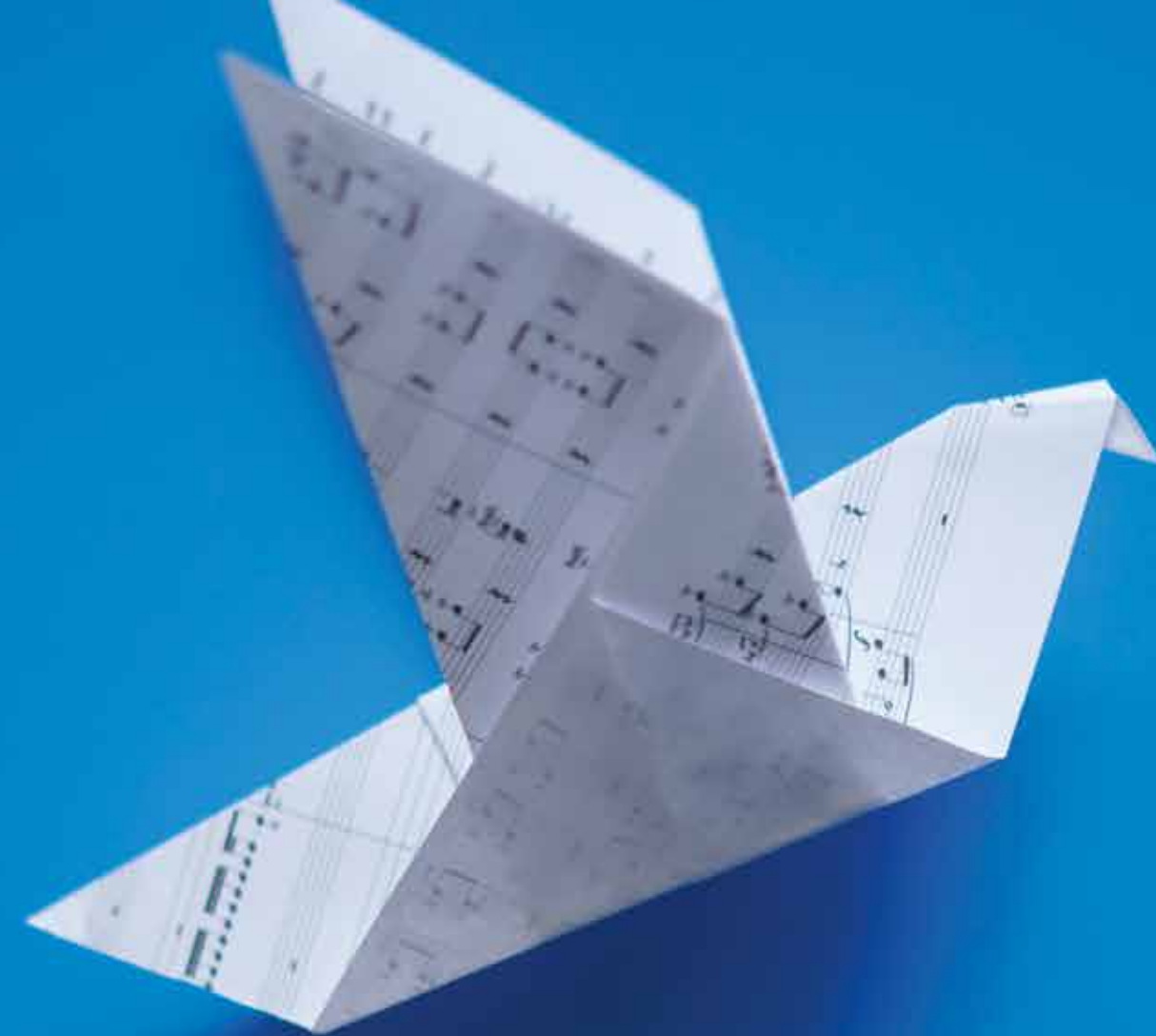
W czasie tego trzydniowego spotkania trójmiejskich twórców odbywały się również warsztaty dotyczące zagadnień związanych z branżą muzyczną. Wśród nich jeden zasłużył na szczególną uwagę ze względu na wagę tematu i profesjo-

nalizm prowadzącej, przedstawicielki ZAiKS-u mecenas Katarzyny Szwed-Kawki. A temat tego warsztatu sprowadzał się do głównego pytania – jak zabezpieczyć prace twórców? Oprócz tego, prelegentka opowiadała o takich zagadnieniach jak czym są autorskie prawa majątkowe i prawa osobiste, czy umowy z tzw. „ghost writers” są skuteczne? Na co zwracać uwagę przy podpisywaniu umów i jak zabezpieczać swoje tantiemy autorskie, a także kim są „wydawcy wirtualni” i co oferują twórcom, oraz jak działają organizacje zbiorowego zarządzania, jaką twórczość chroni ZAiKS i co daje twórcom podpisanie z ZAiKS-em umowy o zbiorowe zarządzanie autorskimi prawami majątkowymi.

Oczywiście podczas tego twórczego zamieszania najważniejsze były koncerty, które odbywały się na dwóch scenach. Wystąpiło na nich ponad czterdzieści zespołów reprezentujących różnorodne style. Wśród prezentujących swoją twórczość artystów byli totalni debiutanci, jak też uznane już gwiazdy takie jak Nergal, Olaf Deriglasoff, John Porter, 1988, Immortal Onion, Belmondawg/ Expo 2000 i L.U.C. & Rebel Babel Ensemble.

Koncerty potwierdziły starą prawdę, że „nowe idzie od morza”. Potencjał trójmiejskiej sceny muzycznej jest ogromny. To niewiarygodne, że w drugiej edycji Sea You 3City wystąpili zupełnie inni artyści niż rok temu. To świadczy, jakie potężne moce twórcze są tym rejonie. Nie powinno nikogo dziwić, że festiwal organizowany jest wiosną. Ta pora roku budzi bowiem nadzieję, jaka towarzyszy tej imprezie, a także organizatorom, którzy wierzą, że ich praca pomoże rozwinąć skrzydła wielu artystom, jak również zainspiruje innych do tworzenia.

1. SZCZYL, GRZEGORZ KWIATKOWSKI, MERY SPOLSKY, RAFAŁ BRYNDAL, 2. MEC. KATARZYNA SZWED-KAWKA, FOT. KAROL KACPEKSKI



Nie potrzebujesz już fortepianówki

Przy pierwszej rejestracji utworu w ZAiKS-ie nie trzeba już składać zapisu nutowego zwanego fortepianówką. Teraz współpracę z nami można zacząć jeszcze łatwiej. Wystarczy przestać nagranie w formacie mp3 lub wav oraz potwierdzić swoją tożsamość online przez usługę mojeID. Każdy następny utwór można zgłosić cyfrowo w serwisie zaiks.online.

Sprzyjamy twórcom. Sprzyjamy wyobraźni.

zaiks.org | zaiks.online

za'ks
sprzyjamy wyobraźni



MUZYKA I SZACUNEK

To, że się dogadujemy, opiera się na szacunku, który jesteśmy w stanie sobie zaoferować. A to jest towar deficytowy – mówią **Jan Emil Młynarski i Marcin Masecki** w rozmowie z Bartkiem Chacińskim i Rafałem Bryndalem

Bartek Chaciński: Zacytuję z wkladki do pierwszej płyty Jazz Bandu Młynarski-Masecki: „Orkiestra Młynarskiego i Maseckiego ma szansę zdominować, i to w najlepszym tego słowa znaczeniu, rynek muzyki retro w Polsce”. To jak, udało się z tą dominacją?

Marcin Masecki: Nie wiem, czy udało się zdominować rynek muzyki retro, ale na pewno udało się więcej, niż zakładaliśmy na początku. Z dziecięcej, podwórkowej, wspólnej zajawki stworzyliśmy zespół, który od kilku lat zawładnął moim życiem.

Jan Emil Młynarski: Ja nie lubię określenia „rynek retro” z uwagi na to, w jaki sposób traktuję materię, w której się tutaj poruszamy i którą eksploatujemy. Myślę, że dużym walorem tego przedsięwzięcia było to, że potraktowaliśmy nasz materiał jako coś zupełnie aktualnego, żywego, witalnego. Jako element, z którego jesteśmy w pewnym sensie ulepieni, który wyносimy też z tradycji domowej. A dla mnie retro jest określeniem, które zamyka wszystko w pewne ramy konwencji.

MM: Nie chcieliśmy odtwarzać, nie myśleliśmy kategoriami retro.

BCh: O jakiej perspektywie pracy myśleliście, kiedy zaczynaliście to wszystko nieformalnym koncertem w Barze Studio w Warszawie, w marcu 2017 roku?

MM: Z jednej strony nie składaliśmy ślubów, a z drugiej – myślę, że nasze spotkanie jest na lata.

JEM: Materiał muzyczny, z powodu którego się spotkaliśmy, to jedna rzecz, ale druga to jaki zespół – aparat wykonawczy – udało nam się stworzyć. To dwie perspektywy patrzenia w przyszłość. Pierwsza to merytoryczna podstawa naszej pracy muzycznej. Druga to pomysł, żeby stworzyć bardzo dobrze grający zespół, bo sami jesteśmy instrumentalistami. Chcieliśmy zebrać chłopaków, którzy będą brzmieć tak, jak chcemy, i będą osobowościowo tak dobrze dobrani, żeby ten zespół mógł dużo i długo pracować. I z perspektywy tych paru lat zgodnie stwierdzamy – nawet po wczorajszej próbie, którą odbyliśmy po iluś tam tygodniach niegrania w ogóle – że język, który przyswoiliśmy z tym zespołem, jest wyjątkowy.

Rafał Bryndał: Co to znaczy osobowościowo dobrze dobrani?

JEM: No właśnie to, żeby umieć przebywać w przyjaznej atmosferze, dobrze reagować na trudności, na proces, który na dłuższą metę często nie jest łatwy. I myślę, że to się udało. Wybiegając trochę w przód czy uprzedzając kolejne pytanie à propos tego, co ten aparat wykonawczy nam daje – możemy za chwilę zrobić dłużą przerwę, nawet kilkuletnią. Ale w momencie, kiedy weźmiemy na warsztat jakiś temat, który nas fascynuje – może to być muzyka z Brazylii, może to być muzyka z lat 50. – mamy naszą przyjaźń i tę kooperatywę, która już dosyć dobrze się dotarła.

MM: Janek mówi o budowaniu zespołu, ja bym dodał coś jeszcze. Otóż kilka lat po założeniu bandu zacząłem prowadzić warsztaty z improwizacji z młodymi ludźmi i podczas jednej z jam session pojawiło się dwóch muzyków – Janek Pieniążek i Miłosz Pieczonka, wtedy mieli po 15 lat. Wykoczyli z tym swoim świeżym wąsem, że chcą grać nasze piosenki. Dotarło do mnie, że w tym jest element – choć nie lubię tego słowa – pewnej misji, że to coś więcej niż projekt.

JEM: Udało się poszerzyć perspektywę, zrobić więcej niż szkoła. Przychodzi chłopak, 15 lat, i nie chce na pierwszy rzut grać Cole'a Portera, tylko Karasińskiego, którego zna z naszej płyty. No, to myślę, że to jest wielka rzecz.

BCh: Czy to jest jeszcze zespół czy już zespoły? Bo macie świetnych muzyków, ale chyba musicie mieć też „zespół cieni”?

MM: To pracuje już trochę jak maszyna. Każdy ma swojego zastępcę, prawie.

JEM: Prawie każdy, tak.

BCh: Oprócz was.

JEM: Jeszcze do tego nie doszliśmy. Ale myśleliśmy o tym, żeby stworzyć takie korpo pod nazwą Młynarski & Masecki, taką franczyzę, i żeby puszczać w Polskę dwadzieścia jednakowych zespołów, we frakach.

MM: Mamy przyjaciół zespołu, jak np. Kuba Więcek, który grał już każdą z trzech partii saksofonu. Jest Pieniążek zamiast Rogiewicz na perkusji. Jest Jan Harasimowicz,

też z Sinfonii Varsovii, który wskakuje na trąbę, jest Emil Miszcz, też trębacz, jest Jacek Namysłowski na puzonie, w skrzypcach jest spora rotacja. Mamy Marcina Markowicza, który jest naszym głównym skrzypkiem, ale też sporo innych skrzypków i skrzypaczek się przewinęło.

RB: Z reguły to są bardzo obcy, świetni muzycy, ale też po prostu fajni ludzie. A jak wy się poznaliście?

MM: My się jeszcze oglądaliśmy w czasach przedstudenckich, ale Jan chyba lepiej pamięta tę historię.

JEM: Bo ja mam lepszą pamięć niemuzyczną. Marcin po raz pierwszy wszedł do mojej świadomości – tak pyk i jest! – na Jazz Jamboree czy Warsaw Summer Jazz Days. Grał z big bandem Radia Jazz prowadzonym przez Rysia Borowskiego. Gościem tego big bandu był nieżyjący Hiram Bullock. Chodziłem na wszystkie te koncerty i zapamiętałem Marcina, który został zaproszony przez Rysia Borowskiego, zresztą naszego nauczyciela, bardziej Marcina, mojego trochę też, z Bednarskiej i z Komedy, gdzie uczył harmonii jazzowej.

MM: Ty byłeś w Komедии.

JEM: I to było tak: „A teraz zapraszam na scenę trzy-nastoletniego Marcina Maseckiego, który zadyryguje zza fortepianu i wykona swoje aranżacje trzech utworów”.

MM: Z tymi trzynastoma latami to chyba przesadziłeś...

JEM: To może czternaście. Aksamitkę miałeś zawiązaną pod szyją. To był 1996 rok.

MM: A ja o Janku zacząłem słyszeć kilka lat później, kiedy pojawiła się fala muzyki funkowo-soulowo-jazzowej. Z siostrami Sistars i tak dalej.

JEM: Tak, byłem w tym nurcie, w tym towarzystwie, gdzie się rodziły te wszystkie, już dzisiaj bumerskie, składy. Byłem wyczynowym perkusistą.

BCh: Myślę, że cała Warszawa pamiętała brzmienie duetu 15 Minut Projekt, te partie niemożliwe do zagrania.

MM: Ale po raz pierwszy mieliśmy okazję dłużej porozmawiać przy okazji spotkania w gronie Lado ABC, gdy Janek dołączył do zespołu Baaba.

JEM: Wpływ tego „ladowego” środowiska jest w całej tej historii dosyć istotny. Droga Marcina była długa i kręta, moja też. Ale spotkaliśmy się tutaj w tym konglomeracie bardzo różnych artystów grających bardzo różną muzykę, no i już poszło. Zaczęliśmy rozmawiać i z tych błahych rozmów nagle wyskoczył ten temat.

RB: Zygmunt Karasiński...

JEM: Jeszcze wcześniej pojawiła się kwestia dawnej pianistyki rozrywkowej. Gdybym był pianistą, to bym totalnie konkurował z Marcinem, bo wychodzę z podobnej estetyki: romantyzm łamany na tradycyjne jazzowe amerykańskie granie na fortepianie tworzy mieszanekę, którą uwielbiam. Zaczęliśmy rozmawiać o dawnym stylu gry, takim nazwijmy to klasycznym, o Warsie. Marcin zaczął wymieniać pianistów amerykańskich, ja – polskich, ale te nazwiska są w sumie mało istotne, ważniejsze jest coś innego. Pamiętam bardzo dobrze, jak do mojego domu ro-

dzinnego przychodził Edward Milstein, stroiciel i świetny pianista, który był synem właściciela słynnego przedwojennego lokalu, kinoteatru Hollywood na Hożej. Uwielbiał moich rodziców i godzinami grał na naszym pianinie. I teraz cała ta historia z Ameryką, z tymi Warsami-nie-Warsami, jest mniej ważna niż fakt, że byłem kiedyś u Marcina w piwnicy na Saskiej Kępie. Marcin – już pod wpływem naszych różnych rozmów, zupełnie kumpelskich – usiadł do fortepianu i zaczął grać dokładnie tak samo jak pan Edward. Pomyślałem wtedy, że to idzie tak naturalnie i że to w pewnym sensie przeznaczenie, jak ten frak, który znalazłem po ojcu, kiedy sprzątałem jego mieszkanie, już po jego śmierci.

BCh: Wasz zespół, co nietypowe, ma dwóch liderów. Jak się ze sobą dogadujecie?

MM: Dogadujemy się, ale nie wiem, jaka jest na to recepta. Choć bywa też, że się napierdalamy. Mamy pewną niepisaną zasadę, że nie wchodzimy sobie w drogę. Ja się zajmuję orkiestrą, aranżami, ale też radzę się Jana. Jan bardziej wymyśla program, wpływa na repertuar, kierunek, prowadzi koncerty. Ja jestem na scenie bardziej techniczny, jestem przy zespole, Jan jest do ludzi. Jakoś tak się te nasze role w zespole same uformowały.

JEM: Ja bym jeszcze dodał, że nasza relacja opiera się na szacunku, który jesteśmy w stanie sobie zaoferować. A to jest towar deficytowy. Nie mamy planu, nie mamy żadnej pięciolatki. Jak będziemy zmęczeni, jak poczujemy, że gąśniemy na tym polu, to każdy ma po 20 innych zespołów. My robimy cały czas różne rzeczy.

MM: W tym, jak się dogadujemy, musi być jakaś metafizyka. W jakiś sposób jesteśmy dwugłowym tworem, który to wszystko ciągnie. Nie jestem sobie w stanie wyobrazić robienia tego z kimkolwiek innym.

RB: I to jest ładne podsumowanie. Gracie repertuar autorów, którzy działali, gdy powstawał ZAiKS. Czym jest dla was historia tych ludzi? Często do niej powracacie, opowiadając o ich – czasami tragicznych – losach.

MM: No tak. Rozmyślaliśmy swego czasu: co by było, gdyby ta przedwojenna tradycja nie została przerwana. Bo jednak została przerwana – razem z tym, co się działo za kulisami. Mamy trochę szelakowych i winylowych nagrań, ale tak naprawdę nie wiemy, jak wyglądały ówczesne jamy. A potem, w latach 40., w momencie, w którym zaczęła rozkwitać muzyka w Stanach Zjednoczonych, u nas był armagedon.

BCh: Nie wiecie, jak ta muzyka wybrzmiewała w lokalach.

MM: Jak to brzmiało nieformalnie. Albo jak grali na dansingu. Jak grali, kiedy nie mieli trzyminutowego ograniczenia.

JEM: Aksjologicznie wiadomo, co się działo podczas okupacji z muzyką rozrywkową, to jest temat zbadany i w dużej mierze udokumentowany. Przez tę cholerną tragedię wojny ominął nas bardzo ważny etap, który

w Stanach Zjednoczonych czy w Anglii oznaczał przejście z muzyki usługowej, tanecznej, sweet music, do tych wybitnych, absolutnie niesamowitych rzeczy, które się zaczęły dziać pod koniec lat 40. – bebop.

MM: Cholera wie, bo też ten bebop w Stanach wydarzył się dlatego, że u nas była wojna. Więc to wszystko jest sprzężone.

JM: Tak, wszystko jest połączone. Niemniej nikt ich nie bombardował, nie zabijał i nie gazował.

BCh: A jak myślicie o tych przedwojennych twórcach, o których wspomnieli Rafał, to porównujecie ich sytuację z sytuacją artystów dzisiaj? Artystów, twórców, liderów dzisiaj i przed wojną – także w sensie bytowym, możliwości grania?

JEM: Dzisiejszy świat jest na pewno dużo rozleglejszy. Jest dużo więcej ludzi na planecie. Ale ja bym też nie lukrował tego obrazka. Bazujemy w dużej mierze na wyobrażeniach. Nie da się również oddzielić muzyki – jakkolwiek ona by była uwspółcześniona – od kontekstu, jej korzeni, autorów i rzeczywistości, w której funkcjonowali. Myślę, że w dużej mierze ta bardzo skomplikowana historia nadaje ciężaru każdej, nawet najbardziej błahej piosence. Dlatego, że dużo prościej moim zdaniem jest mówić o Gershwinie, dużo trudniej jest mówić o Arturze Goldzie.

MM: Dlaczego?

JEM: Dlatego, że Gershwin żył w Ameryce. Umarł w młodym wieku, to prawda, ale zostawił po sobie masę muzyki, która jest jednym z fundamentów amerykańskiej kultury rozrywkowej. A Artur Gold zostawił po sobie masę muzyki i został wysłany do Treblinki razem ze swoją rodziną. Myślę, że dlatego. Jego piosenki mają inny ciężar, inną wagę, nie lepszą czy gorszą, tylko według mnie nie da się w jego wypadku tego kontekstu pominąć. Aczkolwiek nasza opowieść jest opowieścią o życiu, a nie o śmierci.

MM: Ale pytanie dotyczyło także funkcjonowania tych muzyków na rynku, wczoraj i dziś. Jedna ważna różnica technologiczna była taka, że nie było muzyczki z głośnika. W związku z tym w każdym lokalu była orkiestra, muzycy i tego było bardzo dużo.

JEM: Za tym tęsknimy.

RB: Ale jest jedna wspólna rzecz. ZAiKS powstał dlatego, że nie płacono muzykom – autorom, twórcom, których piosenki były wszędzie grane...

JEM: Teraz my z Marcinem walczymy jeszcze o coś innego: gdziekolwiek jesteśmy dłużej niż pięć minut, zastanawiamy się, jak tam wstawić pianino. I tych miejsc jest coraz więcej. I w ZAiKS-ie też bardzo naciskałem, żeby w tamtejszym studiu stało pianino.

Historia ZAiKS-u jest fascynująca. To była pionierska inicjatywa na skalę globalną. Po wtóre, kilkunastu artystów z różnych dziedzin sztuk zdołało się „skrzyknąć” i ponad podziałami ustanowić stowarzyszenie w celu ochrony własnej twórczości, co pokazuje, że także w tej dziedzinie znajdowaliśmy się u progu nowoczesności. Pierwszymi członkami byli m.in. Julian Tuwim, Anda Kitschman,

Aksjologicznie wiadomo, co się działo podczas okupacji z muzyką rozrywkową, to jest temat zbadany i w dużej mierze udokumentowany. Przez tę cholerną tragedię wojny ominął nas bardzo ważny etap, który w Stanach czy w Anglii oznaczał przejście z muzyki usługowej, tanecznej, sweet music, do tych wybitnych, absolutnie niesamowitych rzeczy, które się zaczęły dziać pod koniec lat 40. – bebop.

Andrzej Włast, Zygmunt Karasiński. Młodzi twórcy patrzący w przyszłość. Ich piosenki teraz wykonujemy z Marcinem czy z Combo. Przychodzę do ZAiKS-u od początku lat 80. Najpierw z ojcem za rękę, potem we własnych sprawach. Zawsze, kiedy pokonuję kręte, kamienne schody zastanawiam się, czy dzisiaj środowisko byłoby w stanie się tak skrzyknąć i dojść do porozumienia na taką skalę? Być może artyści tylu dziedzin porozumieli się, bo nie było jeszcze menadżerów? (*śmiech*) Niemniej jest jakiś romantyzm w legendzie powstania pierwszego i drugiego (po II wojnie) ZAiKS-u. Tancerka Loda Halama sfinansowała przed wojną budowę pensjonatu w Zakopanem i ofiarowała go swemu środowisku. Tam mieszkał Karasiński, tam ostatnie dni życia spędził Tuwim. Mój ojciec miesiącami pomieszkiwał w Halamie i pisał piosenki. Mówił, że tam pisze się wyjątkowo dobrze... Sam z córkami czasem tam jeżdżę. Chociaż pan Jasio w budyniowym fiacie kombi, Marysia (z jedyną w swoim rodzaju fryzurą i groźnym spojrzeniem) czy pani Różia już są po drugiej stronie, jest jeszcze kilka osób pamiętających mnie z dzieciństwa i wtedy zatrzymuje się czas. Ta ciągłość, żywa tradycja, to niematerialne dziedzictwo ZAiKS-u. We wrześniu 39 roku doszczętnie spłonęło warszawskie archiwum przy ul. Focha. Ta niepowetowana strata rezonuje do dziś m.in. na moją działalność archeologiczno-piosenkową. Moja najnowsza płyta pt. „Narkotyki” (premiera czerwiec 2023) to zbiór kompletnie nieznanych polskich walców i tang przedwojennych. Każde dotarcie do takiej piosenki, przysypanej kurzem, popiołem, niepamięcią, jest wyzwaniem i czasem zajmuje sporo czasu, czasem jest dziełem przypadku... Ale to temat na inną rozmowę.

RB: Jesteście tak mocno przywiązani do historii, że nawet nagrywaliście płytę na przedwojennych mikrofonach.

MM: Tę historię już opowiadaliśmy parokrotnie. Chodzi o studio Emila Berlinera, które powstało w Berlinie jeszcze pod koniec XIX w. Miałem tam chałturkę i od słowa do słowa opowiedziałem, że nagrywamy w Polsce taką płytę. „A, to bardzo ciekawe” – słyszę – „bo mamy tutaj takie mikrofony, popatrz”.



RB: Jakie koncerty Jazz Bandu szczególnie pamiętacie?

MM: Kiedy na drugą płytę stworzyliśmy nasz duży, 18-osobowy zespół – co było od początku naszym marzeniem – zagraliśmy pierwszy koncert na rogu Nowego Świata i Świętokrzyskiej, byliście chyba obaj na tym występie. I pierwszy raz zaprezentowaliśmy ten skład publiczności w warunkach optymalnych. Na scenie był ścisk, więc zespół brzmiał trochę tak... monofonicznie, trochę jak na nagraniu. Mieliśmy duży komfort i dużą podnieť z tego, jak to brzmi. I też od was był świetny feedback. A drugi to koncert na Woodstocku, kiedy wyszliśmy na scenę pośród tego całego gitarowego grania...

JEM: Mieliśmy dużego pietra.

MM: ...i zagraliśmy jedną piosenkę, po której dostaliśmy taki feedback, że nie wiedzieliśmy, co z tym zrobić. dziesięć tysięcy osób zaczęło wrzeszczeć i zalewać nas swoją miłością. Jan patrzy na mnie, ja na niego, a te tysiące ludzi widzą, że my patrzymy na siebie, więc ta fala się wzmacnia i robi się tak, że nie możemy zacząć kolejnego utworu.

JEM: My tu we frakach przedwojennych, a oni mają te swoje kody i tupią! Nie mogliśmy zacząć kolejnej piosenki, to niesamowite wrażenie... Ja na pewno zapamiętam to, co wspomniał Marcin. Ale myślę, że koncertem, który zrobił na mnie duże wrażenie, jeżeli chodzi o odbiór, to był Izrael, obydwie koncerty w Tel Awiwie i w Ejłacie. W Ejłacie to Red Sea Jazz Festival, już trochę inna formuła, publiczność festiwalowa, pomieszana, i też odbiór genialny. Natomiast ten w Tel Awiwie – no, wiadomo, po prostu od razu czujesz jakiś przeskok ponad tymi wszystkimi dekadami.

MM: Ludzie, którzy do nas podchodzili mówili, że tak, że znają te piosenki, więc ten most...

JEM: ...ten most i to, że ludzie usłyszeli w tej muzyce wszystko to, co niewypowiedziane, szczególnie w tangach. Ta nasza polska liryka jest dla nich bardzo ważna. I jeszcze świetny koncert w Los Angeles, bo graliśmy w starym ballroomie, to była jednak trochę retro sytuacja, sentyment. W klubie The Cicada, który działa nieprzerwanie od lat 30. Występowała z nami wtedy Joanna Kulig, mieliśmy też fajny czas razem.

BCh: A czym dla Jazz Bandu jest Młynarski-Masecki Fortet, wasz mniejszy skład z Eldarem Tsalikovem na kłarnecie i Maksem Muchą na kontrabasie?

MM: Jazz Band bardzo zdominował moje, nasze, ostatnie kilka lat. To była kupa frajdy, ale prowadzenie tej całej maszyny trochę nas zmęczyło. I wymyśliłiśmy sobie taki skład, fortet, który jest mniej frenetyczny i nie wymaga takiej logistyki.

JEM: I też formalnie jest bardziej otwarty, bo aranż nie jest realizowany od a do z, sztywno. Jest dużo więcej improwizacji, są cztery elementy, wybitny kłarnecista.

MM: Jazz Band świetnie gra, jesteśmy z niego bardzo dumni. Ale okupuję to tym, że muszę pełnić rolę skurwysyna-bandleadera, trzymać to wszystko bardzo ostro. Czasami przesadzam i zagalopuję się w tej funkcji.

JEM: Ja wtedy udaję śmieszka i staram się rozładowywać napięcie. Ale to jest orkiestra, dążysz do ideału, nie da się tego zrealizować inaczej. A Fortet daje nam możliwość

bardzo witalnego i aktualnego eksploatowania materiału, który dobrze znamy, a który już zupełnie nie jest retro.

MM: A niezależnie od zespołu Jazz Band Młynarski-Masecki jest po prostu Młynarski&Masecki. Jest cała ta nasza sprawa, która żyje już własnym życiem, więc ten Fortet jest kolejnym z wielu różnych oblicz tego zjawiska.

RB: Mnie się po tym spotkaniu rodzi w głowie taka akcja: pianino w każdym lokalu.

MM: To jest moja kampania. Tak!

JEM: Wszędzie, gdzie jesteśmy, nagle staje pianino, do schroniska w Dolinie Pięciu Stawów zawieźliśmy pianino. To była cała operacja, żebyśmy mogli tam zagrać.

MM: Ja chciałbym jeszcze odpowiedzieć na niezadane przez was pytanie – o marzenie. Chciałbym, żeby Jazz Band grał raz w roku w Filharmonii Narodowej. Z dwóch powodów bym sobie tego życzył. Po pierwsze: Młynarski. No bo jak to jest możliwe, że nie? A po drugie, żeby się stało u nas to, co się stało Gershwinem i jego *Błękitną rapsodią* – że jazz wjeżdża do filharmonii, że jesteśmy raz w roku też w tej przestrzeni.

JEM: Moim zdaniem Jazz Band powinien bardziej długofalowo zakorzenieć się w Warszawie, poprzez ten świetny aparat wykonawczy, dobrze by było móc się związać z jakąś poważną instytucją, jak Filharmonia Narodowa czy Sinfonia Varsovia, by raz w roku opowiadać warszawiakom, przypominać tę część muzycznej tradycji miasta.

BCh: Oznaczałoby to dla was krok, jaki zrobił w swojej karierze Henryk Wars w pewnym momencie – przejście do jeszcze większych form...

JEM: Tych kolegów Warsa z uczelni jest trochę więcej i wszyscy zostawili po sobie wielkie dzieła, więc jest dużo do opowiedzenia.

MM: Chciałbym, żeby ten kolejny nasz rozdział mógł być też bliżej historii klasycznej, tego establishmentu. Żebyśmy nie byli pajacami, którzy sobie chałturzą z boku, ale żebyśmy byli też częścią tej poważnej historii.

JEM: I to, jak gra Marcin, i to, skąd pochodzi, to jest świat muzyki poważnej, klasycznej. To jest to kształcenie, ta świadomość, to jest wychowanie na tej literaturze. Na pewno jest dużo historii do opowiedzenia muzyką, mamy dobry zespół. Mnie fascynuje nie tylko świat przedwojenny, ale też ten mało znany okres muzyczny 1945-48 w Polsce i w Warszawie. Rozrywki na gruzach, na zgłiszczach. Rozrywki robionej przez ludzi, którzy wyszli z piekła, przeszli przez słup ognia i znaleźli się na kupie gruzu. I pierwsze, co zrobili, to wzięli instrumenty do ręki i zaczęli grać. Muzycznie jest to fascynujące, jak oni grali w Warszawie Glenna Millera spisanego z płyt – bo nie mieli przecież nut. I brzmienie na tych aparatach, które w połowie tylko przeżyły wojnę.

BCh: Do tego nie trzeba nawet Filharmonii.

MM: Prędzej już trzeba by było coś zniszczyć.

JEM: Trzeba by usypać taką kupę cegieł i na tym grać. Z drugiej strony – w zasadzie może to właśnie robimy cały czas. ●

FOT. FILIP ĆWIK

JEM: I to są te mikrofony ze starych zdjęć, które znamy.

MM: I pękła mi głowa w tym momencie! Dzwonię do Jana: „Jan, przyjeźdź tu natychmiast! Nagrywamy”. „Jadę” – odpowiedział. „Jestem w pociągu”.

JEM: Zadzwoń i mówi: „Słuchaj, są mikrofony, jeden 1924, jeden 1928 rok”. Więc wsiałem w pociąg i Marcin odebrał mnie z dworca...

MM: Robiliśmy próby, różne ustawienia tego mikrofonu – czy pianino pod takim kątem czy pod innym, odległość perkusji – trzeba było stworzyć przy tym nagraniu na trzy osoby całą choreografię. I potem Filip Krause z tymi mikrofonami – ubezpieczonymi, w pancernym pociągu – przyjechał do Warszawy nagrać 18-osobowy zespół. To była bardzo trudna technicznie sesja.

JEM: Te mikrofony to były pierwsze osiągnięcia techniczne naprawdę na poziomie. I ludzie, którzy wtedy na nich pracowali, mieli dużo czasu, żeby się ich nauczyć, bo mikrofon na nagraniu był jeden.

MM: Potem wydeptaliśmy pewne ścieżki i wiadomo było, że np. instrumenty dęte muszą stać w konkretnym miejscu.

JEM: Ale musieliśmy przeskoczyć te dziewięćdziesiąt lat i nauczyć się wszystkiego od początku.

MM: Nagrywaliśmy więc take, a ja biegłem do reżyserki odsłuchiwać. Jak było za mało skrzypiec, to jeszcze raz nagrywaliśmy i skrzypkowie na przykład wstawali na swoją solówkę, a potem siadali. W sumie zakładaliśmy z Jankiem na początku – tu cofam się o kilka pytań – że nie robimy retro, nie przebieramy się, nie zmieniamy naszej polszczyzny i nie udajemy, że jesteśmy w tamtych czasach. Ale potem wydarzyło się kilka rzeczy, którymi trochę jednak sami sobie zaprzeczeliśmy, zakochaliśmy się w tym brzmieniu. Na przykład – na początku nie chcieliśmy się przebierać na scenie, zastanawialiśmy się, jak chcemy wyglądać, co chcemy też pokazać wizualnie. W końcu weszły stroje, proporce. A te mikrofony to jednak była pewna zabawa, zabieg retro. I nie chodziło tylko o to brzmienie, ale o całą tę przygodę przy produkcji.

QUO VADIS, OPERO?

TEKST Aleksandra Chmielewska

E poka cyfrowa otworzyła nasze głowy na mnogość informacji i bodźców – co za tym idzie, bardziej niż kiedykolwiek spragnieni jesteśmy doznań artystycznych bombardujących ze wszystkich stron nasze zmysły. To powinno stwarzać idealny grunt dla powstawania i wystawiania nowych oper – trudno w końcu o drugi gatunek tak kunsztownie łączący ze sobą różne dziedziny sztuki i formy ekspresji. Jednak czy rzeczywiście opera przeżywa dziś swój rozkwit?

Zacznijmy od tego, że prezentowanie dzieł na deskach teatrów operowych to w Polsce przywilej nielicznych twórców. Powiedzenie „Gdy nie wiadomo, o co chodzi, to

chodzi o pieniądze” wydaje się tutaj na miejscu. Przygotowanie operowej premiery to tytaniczne przedsięwzięcie: począwszy od pracy kompozytora, librecisty i całego sztabu twórców, przez zaangażowanie orkiestry i śpiewaków, a na działaniach promocyjnych zakończywszy. W tegorocznym programie ministerialnym „Zamówienia kompozytorskie”, którego operatorem jest Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, wśród 58 dofinansowanych wniosków zaledwie 3 dotyczą dzieł operowych (dzięki czemu w nadchodzącym czasie możemy spodziewać się premier nowych oper Hanny Kulenty, Zygmunta Krauzego i Aleksandra Nowaka). Mimo że wyróżnionych projektów operowych



jest tak niewiele, łączna kwota otrzymanego przez nie dofinansowania to 330 800 zł, a zatem aż 17% procent całego budżetu programu (a jest to i tak jedynie część łącznego kosztu realizacji projektów). NIMiT wprowadzie nie udostępnia informacji, ilu wykonań danego dzieła możemy oczekiwać, jednak należy zaznaczyć, że długa żywotność nowych oper wcale nie jest oczywista.

Dość szerokim echem odbiła się realizacja przez Operę Bałtycką projektu *Opera Gedanensis* w latach 2011-2017 – cyklu dzieł operowych poświęconych wybitnym postaciom, m.in. związanym z Gdańskiem. Pierwsza z zamówionych oper, *Madame Curie* Elżbiety Sikory, doczekała się licznych odsłon na deskach Opery Bałtyckiej, oprócz tego została również zaprezentowana w Paryżu i w Tiencin (Chiny). Dwa kolejne dzieła: *Olimpia* z Gdańska Zygmunta Krauzego i *Sąd ostateczny* Krzysztofa Knittla miały nieco mniej szczęścia i zostały wystawione w Gdańsku jedynie kilka razy. Podobny los spotyka wiele oper w Polsce, by wymienić choćby *Qudsję* Zaher Pawła Szymańskiego czy *Moby Dicka* Eugeniusza Knapika, pokazane tylko dwukrotnie na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Warto sobie uzmysłowić, jak rażąca dysproporcja rysuje się pomiędzy nakładem pracy kompozytora (proces komponowania opery nierzadko trwa nawet latami) i całej reszty artystów, a tymi kilkunastoma godzinami, w których dzieło faktycznie żyje na scenie. Co jest przyczyną tak szybkiego zdejmowania oper współ-

czesnych z afisza? Dlaczego do wielu dzieł nie powraca się w kolejnych sezonach?

Tutaj przechodzimy do kolejnego czynnika hamującego operę współczesną przed nabraniem należytego rozpędu. Ostrożność dyrektorów teatrów operowych łatwiej zrozumieć, gdy uświadomimy sobie, jak niewielu Polaków cokolwiek obchodzi opera. Według danych Krajowego Instytutu Mediów (KIM) operę lub filharmonię odwiedziło na przełomie 2021 i 2022 roku zaledwie 1,9% Polaków powyżej 16. roku życia. I choć nie bez znaczenia jest fakt, że dane te odnoszą się do okresu częściowo dotkniętego przez pandemię, to jednak warto odnotować, że przykładowo do kina uczęszczało w tym samym okresie już 27,9% Polaków. Jeśli owo nędzne 1,9% rozbijemy na gości opery i filharmonii oraz weźmiemy pod uwagę specyfikę repertuaru polskich teatrów, nakierowanego jednak na utwory klasyczne, dojdziemy do wniosku, że opera współczesna to nisza nie do kwadratu, ale do sześciangu.

Paweł Mykietyń w wywiadzie dla Culture.pl zauważa: „W XVIII-XIX wieku – kiedy nie było Youtube’a, prądu i mikrofonów – ludzie, którzy szli na Verdiego czy Wagnera, dostawali oczadzenia totalnego. Pod względem bodźców opera była ówczesnym odpowiednikiem kina. »Pierścień Nibelunga« dostarczał takich wrażeń, jak dzisiaj filmy 5D.” To bardzo trafne spostrzeżenie. Dzisiejszy przeciętny widz, chcąc doświadczyć oczadzenia totalnego, wybierze się do multipleksu, względnie do teatru muzycznego

FOT. MACIEJ ZAKRZEWSKI, CZARODZIEJSKA GÓRA, REŻ. PAWEŁ MYKIETYN

– nadzwyczajnych wrażeń raczej nie będzie szukał w operze, gdzie powierzchowny efekt *wow* nie jest przecież najważniejszy. Niemniej współcześni kompozytorzy, chcąc ożywić i unowocześnić gatunek, wychodzą naprzeciw dzisiejszej publiczności i poszukują nowych, nieoczywistych bodźców. Przykładowo w *Czarodziejskiej Górze* Mykietyn zastępuje orkiestrowy kanał dźwiękiem surroundowym. Z kolei Marta Śniady w swojej *Memooperze* nawiązuje do sztuki internetu – bohaterami utworu są tam internetowe memy przetransponowane na język dźwiękowy. Jednak nie tylko pomysłowość kompozytorów ma wpływ na możliwości trafienia z operą współczesną w gusta szerszej publiczności. Znaczenie mają tutaj również – a może i przede wszystkim – potrzeby artystyczne społeczeństwa. Nie do przecenienia jest edukowanie dzieci w tej materii, przygotowywanie najmłodszych do świadomego odbioru przedstawień operowych. Co cieszy, w repertuarze większości polskich teatrów operowych znajdziemy przedstawienia dla dzieci, by wymienić takie dzieła jak *Sid – wąż, który chciał śpiewać* Malcolma Foxa prezentowany na scenie Opery Wrocławskiej czy *Wehikuł czasu* Francesca Botigliero wykonywany we wspomnianej już Operze Bałtyckiej.

Skoro rzeczywistość teatrów operowych rządzi się swoimi prawami, a wystawianie dzieł współczesnych jest pod tak wieloma względami problematyczne, to czy młodzi kompozytorzy i debiutanci mają w ogóle jakiegokolwiek szanse na zaprezentowanie swoich dzieł na wielkiej scenie? We wspomnianej już tegorocznej puli zamówień kompozytorskich NIMiT zwraca uwagę fakt, że dofinansowane projekty dotyczące przedstawień operowych związane są z dziełami twórców doświadczonych i uznanych. Na szczęście sytuacja nie jest całkiem bez wyjścia dla młodych twórców i operowych nowicjuszy. Pewnym światelkiem w tunelu są konkursy kompozytorskie na operę – optymizmem napawa fakt, że w Polsce odbywają się one raz na jakiś czas. Organizatorem jednego z nich – konkursu na operę dla dzieci i młodzieży w wieku 8-15 lat – było w 2018 roku Stowarzyszenie Autorów ZAiKS we współpracy z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Jury po wysłuchaniu siedmiu widowisk operowych dopuszczonych do drugiego etapu przyznało I nagrodę utworowi *Salija* z librettem Małgorzaty Szwajlik i muzyką Krzysztofa Dobosiewicza. Z kolei w latach 2017-2018 Teatr Wielki w Łodzi był organizatorem konkursu na operę współczesną *Człowiek z Manufaktury* inspirowaną postacią XIX-wiecznego łódzkiego fabrykanta Izraela Poznańskiego do libretta Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk. Decyzją jury Grand Prix otrzymał Rafał Janiak. Warto też wspomnieć o konkursie na mikrooperę „12 minut dla Moniuszki” realizowanym w 2019 roku w ramach obchodów 200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki, którego organizatorami byli Związek Kompozytorów Polskich oraz Teatr Wielki – Opera Narodowa. Jury przyznało główną nagrodę Tomaszowi Szczepanikowi za utwór *Imigrant*.

Mimo pojawiania się tego rodzaju inicjatyw swobodne wystawianie oper na deskach teatrów ciągle jest dla współczesnych kompozytorów wyzwaniem. Choć z przymrużeniem oka należy traktować słowa Pierre’a Bouleza, który

pół wieku temu postulował wysadzenie gmachów operowych w powietrze, to można pokusić się o stwierdzenie, że odpowiednia scena dla opery współczesnej często mieści się poza teatralnymi murami. Warto zwrócić uwagę na festiwal muzyki nowej, które okazjonalnie stwarzają przestrzeń do prezentacji nowo powstałych dzieł. Wyróżnia się tutaj chociażby Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, którego 59. edycja odbyła się pod hasłem „W oparach opery”. Wśród zaprezentowanych utworów znalazła się wspomniana już *Memoopera* Marty Śniady. Oprócz tego festiwalowej publiczności zostały przedstawione m.in. mikroopera dla dzieci *Milcząca rybka* Jarosława Siwińskiego, multimedialna opera *Aaron* S Sławomira Wojciechowskiego oraz *Czarodziejska Góra* Pawła Mykietyna. Utwory te były prezentowane w takich miejscach, jak Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, Basen Artystyczny, Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr oraz Teatr Imka. Niezależnie od festiwali kompozytorzy, szczególnie młodzi, szukają możliwości wystawiania swoich oper własnym sumptem. W odróżnieniu od wielkoformatowych przedstawień skrojonych na miarę wielkich scen, dążą oni do oszczędności środków i minimalnej liczby zaangażowanych artystów – tak, by przedsięwzięcie mogło zostać zrealizowane w mniejszych przestrzeniach i by generowało jak najmniejsze koszty. Wśród projektów z ostatnich lat warto zwrócić uwagę na operę *Anonymous* Rafała Ryterskiego, zaprezentowaną na scenie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w 2017 roku. Opera ta, przeznaczona na 4 solistów, 14 instrumentów, elektronikę, wizualizację oraz media internetowe, stanowi przykład estetyki postcyfrowej – tematem jest internetowy hejt. Innym przykładem opery młodego twórcy, w którym obsada wykonawcza została potraktowana minimalistycznie, jest przekornie zatytułowana *Wielka opera o wyjściu z domu* Michała Lazara, której premiera odbyła się w Teatrze Capitol w 2023 roku. Wykonawczyni i zarazem bohaterki utworu okraszonego podtytułem *Śpiewane mikroopowieści o codziennym życiu* są tutaj tylko trzy, a tematyka dotyczy walki typowych trzydziestolatków z codziennością.

Choć zasugerowane przez Bouleza wysadzenie teatrów operowych w powietrze to scenariusz nie tylko dystopijny, ale przede wszystkim całkiem nierealny, to warto mieć na uwadze, że teatry operowe już od dawna nie katalizują rozwoju opery. Jeśli gatunek ma się obronić przed skostnieniem, jeśli ma swobodnie adaptować to, co żywe, świeże, spontaniczne, rezonujące z rozedrganą współczesnością, konieczna jest wolność przepływu myśli – a o tę bardzo trudno, biorąc pod uwagę częstotliwość prezentowania nowych oper wielkoobsadowych. Czy to oznacza, że okres scenicznych epopei minął? Niekoniecznie. Ale współczesność jest kapryśna. Bo niezależnie od tego, że żyjemy w czasach natłoku bodźców i że poszukujemy doznań artystycznych torpedujących ze wszystkich stron nasze zmysły, są to też czasy skrótów myślowych i swoistego, szeroko pojętego *less is more*. Dlatego kto wie, czy to właśnie mikroopera nie jest operą przyszłości? ●

CHOREOGRAFIA W ZAiKS-ie

Nie jesteście i nigdy nie byliście „ruchem scenicznym”. Jesteście autorkami i autorami choreografii! ZAiKS jest po to, by pomagać wam otrzymywać wynagrodzenie za waszą pracę. Jeśli wasz utwór choreograficzny jest częścią spektaklu, widowiska, koncertu czy teledysku, **pilnujcie, by był podpisany waszym nazwiskiem**

SEKCJA H

Twórca zarabia wtedy, gdy inni korzystają z jego utworów. W najróżniejszych miejscach i najrozmaitszych mediach. Autorom i autorkom trudno samodzielnie dowiadywać się o każdym przypadku użycia ich twórczości i dbać o należne im wynagrodzenie. Bez wsparcia organizacji zbiorowego zarządzania jest to praktycznie niewykonalne. Dlatego autorzy na całym świecie zrzeszają się w stowarzyszeniach i innych organizacjach, które zbierają dla nich tantiemy. A użytkownikom ułatwiają korzystanie z twórczości.

Sekcja Autorów Dzieł Choreograficznych (Sekcja H) została powołana w 1946 roku jako Sekcja Inscenizacji Twórczej i Autorów Baletów jako wyraz protestu wobec niedoceniań choreografii, niedostrzegania ważnej roli, jaką pełni w spektaklach baletowych i tanecznych.

Obecnie Sekcja H ZAiKS-u liczy 42 członków i członkiń.

REJESTRUJJCIE SWOJE UTWORY!

Poniższa tabela pokazuje, jak duży jest potencjał naszego rynku choreograficznego

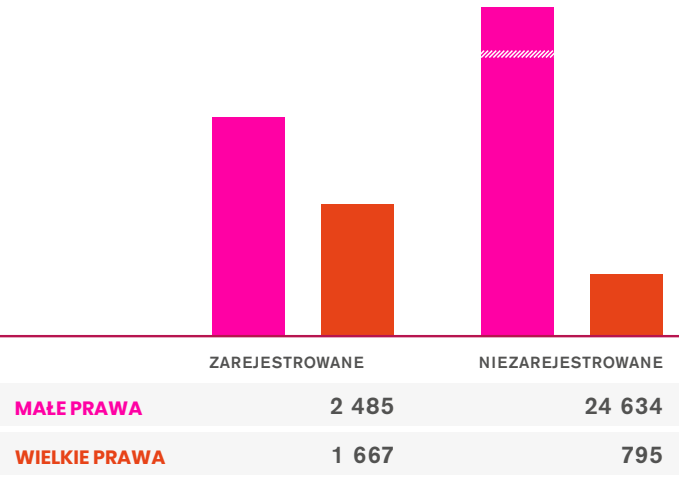
3797

Osoby, którym ZAiKS wypłaca tantiemy za choreografię, lub dla których rezerwujemy wynagrodzenia

TANTIEMY ZA CHOREOGRAFIĘ – KWOTY WYPŁACONE I ZAREZERWOWANE (W ZŁ)

	2021		2022	
	WYPŁACONE	ZAREZERWOWANE	WYPŁACONE	ZAREZERWOWANE
WYŚWIETLENIA W KINACH	159		34	
FILMY TV	6 067	121 225	6 679	136 592
WYKONANIA NA ŻYWO (KONCERTY)	31 885	7 498	55 763	1 150
NADANIA TV POZA FILMEM	5 674	780	7 219	995
WIELKIE PRAWA	427 807	25 073	1 707 932	105 282

LICZBA UTWORÓW CHOREOGRAFICZNYCH



UTWORY Z KATEGORII MAŁYCH PRAW

drobne utwory słowne, muzyczne, słowno-muzyczne lub choreograficzne

UTWORY Z KATEGORII WIELKICH PRAW

literackie, dramatyczne, dramatyczno-muzyczne, muzyczno-choreograficzne, które stanowią zamkniętą całość lub mają strukturę obejmującą rozciągniętą w czasie narrację

TWÓRCY POLSKIEGO RADIA

POCZĄTKI TEATRU WYOBRAŹNI

TEKST Piotr Majewski



Radio to magiczny wynalazek... działający na zmysły w trudny do wytłumaczenia sposób...

Radio to magiczne miejsce... zaczarowane poprzez swą nieokreśloność i trudną do zdefiniowania lokalizację...

Czy radio to studio, z którego nadawany jest dźwiękowy przekaz?... Otaczający nas – trudny do wyobrażenia – eter, w którym ten dźwięk się zawiera?... A może radio to nasza jaźń?... Może istnieje tylko w naszej świadomości? Duszy? W naszej głowie?...

Myślę, że właśnie na tym polega fenomen tego towarzyszącego nam już od ponad stu lat wynalazku. Medium, które być może właśnie dzięki swej „ułamności” – nie operuje bowiem obrazem – jest najbardziej artystycznym i twórczym środkiem przekazu, bo pozostawia naszej wyobraźni dowolność interpretacji i odbioru. Wciąż jest dla nas tajemnicą i zagadką...

1 czerwca 1935 roku Biuro Studiów Polskiego Radia wydaje rozprawę Witolda Hulewicza zatytułowaną *Teatr wyobraźni*. Autor, podkreślając niezwykłą siłę oddziaływania radia jako coraz bardziej masowego medium, nawołuje twórców literackich i dramaturgów do zwrócenia się ku nowej, autonomicznej gałęzi sztuki, jaką – jego zdaniem – jest odrębna estetycznie forma literatury radiowej. To właśnie od tego czasu – zmysłowo i obrazowo opisując siłę jej oddziaływania – zaczęła powszechnie obowiązywać nowa nazwa tej sztuki: „Teatr wyobraźni”.

Choć tak naprawdę określenie to obowiązywało w codziennym żargonie już od samego początku pionierskich działań podjętych przez wielu – często już dziś bezimiennych – pasjonatów radiofonii. Jednym z nich był np. Zdzisław Marynowski – pierwszy dyrektor utworzonej 24 kwietnia 1927 roku rozgłośni Radio Poznań, który

podobno jako pierwszy użył tego określenia „na falach eteru”, wygłaszając inauguracyjną pracę stacji przemówienia przez głośniki umieszczone przed Resursą Kupiecką w Poznaniu.

Prehistoria radiofonii, zapisana naukowymi badaniami i odkryciami Marconiego, Tesli, Popowa, Maxwella i jeszcze wielu innych teoretyków i naukowców, to sama w sobie niezwykła, najeżona wieloma zwrotami akcji, niemal sensacyjna opowieść. Nie ona jednak jest przedmiotem niniejszej opowieści.

Cykl felietonów, który otwiera ten tekst, to seria opowieści o prawdziwych artystach i wizjonerach. Ludziach, którzy ten czysto technologiczny zamysł potrafili przekształcić w narzędzie niezmiennie fascynujące kolejne pokolenia. Narzędzie służące tworzeniu i propagowaniu sztuki.

Początki polskiej radiofonii sięgają połowy lat dwudziestych ubiegłego stulecia. W przodującej technologicznie i przemysłowo Ameryce istniało już wtedy około 1000 stacji radiowych. Gdy 1 lutego 1925 roku ze studia Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego mieszczącego się w War-

1925 roku spółki Polskie Radio. I choć czasy to były burzliwe, a interesy Polskiego Towarzystwa Radiowego oraz nowo powstałego Polskiego Radia początkowo się jeszcze ścierały, już w listopadzie wznowiono – wciąż jeszcze nieregularne – emisje programów radiowych.

Kolejnym kamieniem milowym początków polskiej radiofonii był 29 listopada 1925 roku. Nadajniki PTR wyemitowały wtedy pierwszą nadawaną na żywo radiową adaptację Warszawianki Stanisława Wyspiańskiego. Jej autorem i reżyserem był ówczesny kierownik programowy wciąż czekającego na swoją stałą siedzibę Polskiego Radia, Mikołaj Alojzy Kaszyn, który formę takiej audialnej prezentacji dramatu teatralnego nazwał słuchowiskiem.

Zbliżająca się setna rocznica Polskiego Radia (1 lutego 2025), a zarazem Teatru Polskiego Radia (29 listopada 2025) jest doskonałą okazją do przypomnienia i opisanie historii tej niezwykle gałęzi sztuki medialnej, która swój rozwój i przemiany ściśle łączyła nie tylko z rozwojem technologii, ale też z udziałem w jej współtworzeniu niezwykłych twórców i artystów – literatów, kompozytorów, reżyserów, aktorów,

szawie przy ul. Narbutta 29 nadano pierwszy komunikat, odebrać go mogło zaledwie kilkudziesięciu radioabonentów. „Studio przypominało łóżę masońską. Ściany i sufit wybite były grubą i mocno sfałdowaną materią, podłoga wyłożona grubym dywanem, okna szczelnie przysłonięte” – pisał w swoich wspomnieniach inżynier Roman Rudniewski, ówczesny dyrektor PTR S.A.

Codziennie, ale bardzo nieregularnie emitowane przekazy ograniczały się wtedy jedynie do komunikatów meteorologicznych. Jednakże już trzy miesiące później, z okazji święta 3 maja przeprowadzono blisko dwugodzinną transmisję uroczystego koncertu z udziałem m.in. Hanka Ordonówny, Aleksandra Zelwerowicza, Fryderyka Jarośy'ego, Jerzego Leszczyńskiego oraz wielu innych ówczesnych sław teatru, kabaretu i estrady. Czasy pionierskie ostatecznie pożegnano wraz z powołaniem już 18 sierpnia

legendarnych spikerów i redaktorów radiowych. Artystów mikrofonu, którzy – jako twórcy oddani sztuce przekazu radiowego – pisali prawdziwą historię sztuki medialnej.

Sztuki, która kształciła pokolenia słuchaczy, kreując ich własny, właściwy indywidualnej wrażliwości każdego z nas – teatr wyobraźni.

ZDJĘCIA OD LEWEJ: 1. Pracownicy Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego, Warszawa, 1925/1926 rok. Archiwum Polskiego Radia, spuszczina Macieja Józefa Kwiatkowskiego. 2. Witold Hulewicz. 3. Budynek Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego na ul. Narbutta w Warszawie [domena publiczna – autor nieznan / Narodowe Archiwum Cyfrowe]. 4. Roman Rudniewski – dyrektor Próbniej Stacji Radionadawczej Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego – w studiu przy ul. Narbutta, 1926 r. 5. W studiu Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego – 1 marca 1926 roku, uroczystość z okazji setnej audycji [domena publiczna – autor nieznan / Narodowe Archiwum Cyfrowe]

RAZ DWA TEKST

Z **Adamem Nowakiem**, wokalistą, liderem i twórcą większości tekstów zespołu Raz, Dwa, Trzy, gościem ostatniej edycji warsztatów TekstMisja, rozmawia Rafał Bryndal

Czym jest dla Ciebie tekst w piosence?

To pytanie na pozór wydaje się proste. Piosenka składa się z kilku równoważnych elementów i być może tajemnicą tkwi w znalezieniu proporcji między nimi. Najprościej rzecz ujmując, tekst w piosence niesie ze sobą opowieść pierwszoplanową docierającą do słuchacza jako warstwa intelektualna. Załóżmy, że opiera się na ciągu logicznym jakichś opisanych wydarzeń, przeżyć, w języku zrozumiałym dla autora i odbiorców. Słowo wzbudza reakcję ze względu na swoje znaczenie, konotacje, kontekst wobec innych słów. Jest nieodłączną częścią piosenki. Najprościej: nie ma piosenki bez słów.

Co musi zaistnieć, by tekst tworzył z melodią dobrą piosenkę?

To dalsza część „wiedzy tajemnej”, która objawia się lub nie. Różni twórcy zasiadają w tym samym czasie, tworząc piosenkę – założmy – na ten sam zadany temat, a każdy z nich przedstawi swoją wersję. Jeden będzie bliżej istoty rzeczy, inny dalej, kolejny zadowolony się impresją itd. Musi zaistnieć szeroko rozumiana tzw. opowieść. Pozornie niczym się nie różni od opowieści toczony bez melodii. Kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt wersów jest w stanie (jak to bywa w poezji) unieść opowiadanie o kimś/ o czymś. Do być może zrymowanych wersów, gdy autor zamknie całość, dołożymy melodię. Znaczenie słów, ich autonomiczna melodia, będą wzbogacone o melodię wynikłą z kompozycji. Może też zostać zubożone, może zmienić znaczenie tekstu, strywalizować, pogłębić itd. Wszystko zależy od pomysłu twórców. Muzyka instrumentalna pozwala odbiorcy myśleć, o czym chce, w trakcie trwania utworu. Muzycy prowadzą przede wszystkim emocje słuchacza. Połączenie emocjonalności warstwy muzycznej z intelektualnym, a także emocjonalnym (wynikającym ze znaczenia słów tekstu piosenki) pozwala na mieszanie emocji. Jeśli piosenka złożona jest z adekwatnych w stosunku do siebie elementów tej samej opowieści w warstwie słownej i muzycznej, możemy otrzymać efekt końcowy, który przyciągnie uwagę słuchacza. Zaciekawi, poruszy, rozbawi, skłoni do tańca, zasmuci, spowoduje zamierzoną przez twórcę/ twórców reakcję odbiorcy.

Czy pisanie na zadany temat może przynieść coś wartościowego?

Pisanie na zadany temat jest wyzwaniem dla autora. Nie powodowany jest impulsem wynikającym z jego zainteresowań, przeżyć, doświadczeń, inspiracji. Tekściarz dostaje temat do tak zwanej „obróbki” i podobnie jak w poezji pisanej „ku czci i z okazji” (bo i taka bywa) ma wiązać się z podjętym zadaniem w sposób najbardziej – nazwijmy to – szlachetny. Przynajmniej tak powinno być czy mogłoby być. Powinno się zapytać o rangę tematu. I poczynając np. od tekstu stanowiącego treść Hymnu Polski przez – założmy – teksty utworów religijnych, szlagworty wychwalające socrealizm w latach powojennych, po całą masę utworów do spektakli teatralnych, produkcji filmowych, piosenek wychwalających uroki poszczególnych miast, zdarzeń, okoliczności, potrzeb zamawiających, autor tekstu musi jakoś wybrnąć z dwustronnej umowy. Jestem zdania, że pisanie na zadany temat jest intensywnym wyzwaniem dla autora. Zostaje pozbawiony tzw. elementu twórczej wolności, wynikającej z jego indywidualnej potrzeby, na rzecz poszukiwania w labiryncie znaczeń i kontekstów łamigłówki stanowiącej istotę zamówienia. To może uczyć precyzji w formułowaniu całych zwrotów pod pręgierzem wagi tematu zamówionego tekstu. Istnieje jeszcze inny aspekt pisania „na zamówienie”. Autor sam sobie narzuca tematykę. Np. Włodzimierz Wysocki i jego słynne 49 piosenek o tematyce sportowej. Tyle, ile wtedy było dyscyplin. Pisanie o skoku wzwyż, boksie, maratonie wyniknąć mogło z potrzeby zmierzenia się z pozornie prostym tematem. Jednak np. u Wysockiego tematyka sportowa posłużyła nie tyle do opisu charakteru poszczególnych dyscyplin, co do ustosunkowania się do ludzkich ambicji, słabości, przewrotności ludzkiego charakteru, sytuacji społecznej czy wręcz politycznej. Podobnie możemy spojrzeć na „śpiewane felietony” Wojciecha Młynarskiego czy jego obserwacje sytuacji napotkanych, inspirujących do „zajęcia się” tematem. Przypuszczam, że innego rodzaju odpowiedzialność odczuje autor podejmujący się napisania tekstu dotyczącego np. wzniosłych historycznie wydarzeń jakiegoś narodu, a i inaczej odczuje odpowiedzialność, opiewając zalety szamponu czy innych środków czystości.

FOT. MICHAŁ SIUDZIŃSKI



Czy można w ogóle nauczyć kogoś pisać piosenki?

Do niedawna byłem bliski przekonania, że nie można kogoś nauczyć pisania tekstów piosenek. Zweryfikowałem jednak to przekonanie. Począwszy od przekazania zupełnie technicznych sposobów po pewne przesłanie, co stanowi istotę opowieści w piosence. Otóż jest to oczywiście sprawa indywidualna. Nie byłoby uczciwym udawać, że przed nami nikt nie pisał tekstów. Owszem. Pisali giganci „sztuki mniejszej”, bo taką sztuką właśnie jest piosenka. Przed II wojną światową najznakomitsi poeci, o których nauczyliśmy i uczymy się w szkołach. Po wojnie cała plejada nowego pokolenia wzrosłego również na najlepszych przedwojennych wzorcach. Pan Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka. Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta, Magda Czapieńska, Leszek Aleksander Moczulski i wielu innych zajmujących się – nazwijmy to – piosenką literacką. Cała rzesza poetów i tekściarzy piszących na potrzeby nowego systemu. Czy nam się to podoba czy nie, część z tych tekstów to dobrze skonstruowane literackie mechanizmy „sztuki mniejszej” zawierające imponującą umiejętność prowadzenia myśli przez tekst. Zaznaczyć trzeba istnienie autorów tekstów zespołów rockowych, punkowych, alternatywnych. Biorąc pod uwagę tę plejadę gigantów, trzeba zdać sobie sprawę, że oni też od czegoś zaczynali. Próbowali. Usiłowali na początku swojej drogi coś powiedzieć. Poszukując, wsłuchując się, słuchając często bardzo krytycznych opinii poprzedników. A jednak – wierzę w to – mądry „gigant” piosenki podzielił się doświadczeniem. Kto i który młody twórca, wstępujący w obszar tworzenia nowych, szlachetnych piosenek czy utworów skorzysta i co zrobi z tą wiedzą, tego nie wiem. Wierzę, że w trakcie pisania tekstu piosenki powinny zostać ze słów tylko te niezbędne. Powinno być w tekście tylko to, co powinno być. To jest możliwe, jeśli pilnie poszukuje się istoty rzeczy.

W jaki sposób ty się uczyłeś pisać teksty piosenek?

Najkrótsza odpowiedź brzmi: pisałem, pisałem i pisałem. Szukałem, szukałem i szukałem. Słuchałem, pytałem i odwrotnie. Skreślałem, wyrzucałem, paliłem, niszczyłem. Dochodziłem zadowolony po napisaniu całości do takiej liczby wykreśleń, że pozostawało np. tylko jedno słowo. Dobrodziejstwem na równi z przekleństwem jest to, że autor nie tyle „idzie do pracy”, co ma pracę w głowie 24 godziny na dobę. Kto z nas lubi chodzić spać z nieustającym w tej pracy dylematem?

Dlaczego zgodziłeś się wziąć udział w TekstMisji?

Trochę to wyluszczyłem w jednym z poprzednich pytań. Również z ciekawości, czy da się opowiedzieć o sztuce pisania np. tekstu w transparentny sposób. Czy można tej opowieści przydać jakieś metodyki, porządku, bo temat jednak rozległy, a nawet nieskończony, gdyż każda nowa piosenka jest nowo narodzoną opowieścią. Praca bez końca.

Jakie miałeś odczucia związane z tym warsztatem?

Przyznam, że najpierw miałem sporo wątpliwości. Nasze spotkania nie polegały na konkretnych zadaniach.

Nie pisaliśmy tekstów. To odbywało się podczas innych zajęć z prowadzącymi. Próbowaliśmy przekazać, co dany gotowy tekst jakiegoś autora oznaczał w czasie, kiedy został napisany. Co oznaczały poszczególne zwroty, skąd i dlaczego zostały umieszczone w tekście. Przerobiliśmy tak (mam nadzieję) dość głęboko kilka ważnych tekstów np. Wojciecha Młynarskiego. Próbowaliśmy przekazać, co może znaczyć umieszczenie takiej a nie innej frazy w tekście. Czym to skutkowało dla autora np. w poprzednim systemie. Zależało mi na przekazaniu odpowiedzialności za słowo. Co wiąże się z szacunkiem dla wrażliwości i inteligencji odbiorcy. Szlachetna, szczerą, płynąca prosto z serca i duszy opowieść zawsze zacieka odbiorcę. Czy będzie jeden, kilku, kilkuset, tysiące – sens może sprowadzać się do przekazu opowiadającego w kierunku słuchacza. Reszta zależy od użytych środków. Czy to kameralnych, intymnych wręcz, przez wielkie sale aż po stadiony.

Czy coś cię zaskoczyło podczas pracy z uczestnikami Tekstmisji?

Tak. Moja odkryta nieumiejętność przekazania tego, o czym tyle w naszej rozmowie powiedziałem. Nie jest dla mnie zaskakujące, że młodzi ludzie poświęcają kilkanaście godzin dziennie na obróbkę materii tekstu czy już wykluwającego się utworu. To rozumiem i wspieram. Zaskakujące dla mnie było, że robi się to grupowo i że tak można. Bliższe jest mi przekazywanie wiedzy i doświadczenia jeden na jednego. Ale okazuje się, że można i tak. Jeśli już starożytni Grecy uświęcili taki sposób przekazywania wiedzy, to można im ufać.

Co było dla ciebie najważniejsze podczas pracy z młodymi twórcami?

Jak zwykle to, żeby używać tylko tego, co jest potrzebne. Piosenka dla mnie jest czymś ważniejszym od wykonawcy. Brzmi to może okrutnie, ale ludzie odchodzą, a słowo pozostaje. Piosenka to wśród wielu elementów także słowa. W wielu wypadkach dobrze napisane są – bywają – nieodłącznym elementem życia słuchaczy. Bardzo ważnym. Nieraz kluczowym. Piosenki, utwory, pieśni towarzyszą ludziom w ich najintymniejszych chwilach i sytuacjach. Od codziennych czynności, przez momenty wzniosłe, śmieszne, podróże, akty miłosne, pogrzeby. Wnikają w zakamarki duszy. Do twórców piosenek będę miał zawsze uprzejmą i zobowiązującą prośbę: nie zepsujmy ludziom ich przeżyć brakiem szlachetności.

Jaki powinien być idealny tekst piosenki?

Ponieważ zapytałeś „jaki”, odpowiem wyłącznie przymiotnikami: unikatowy, trafny, inteligentny, pełen emocji (nie mylmy z egzaltacją), uniwersalny, osobisty, pełen niezbędnych słów, prosty, przewrotny, zaskakujący, ujmujący. Jak lustro, w którym możemy się przejrzeć. Przytoczę Josifa Brodzkiego: „Jak igła, co w sercu płyty wydrapuje dziurę”.



ZAISTE „FILIPNY POMYSŁ”

FELIETON

TEKST Pilif Łodziboński

Pamiętam, jak w 1987 roku na festiwalu FAMA w Świnoujściu podczas dużego koncertu zbiorowego na scenie pojawił się kabaret serwujący publiczności grepsy drugiej świeżości i dowcipy już nawet nie z *second-*, a z *fourthhandu*, przechodzone niczym wyścigowy koń emeryt. Prowadzący imprezę Jan Poprawa nie miał litości i gdy kabareciarze uwolnili nas od swej natrętnej obecności, rzucił krótko, zanim zapowiedział kolejnego wykonawcę: „No... kabaret, jak mogliśmy się przekonać, jest sztuką trudną”.

Podobne wrażenie odnoszę i ja, recenzent, będąc tuż po lekturze tekstu anonsowanego jako „felieton” i podpisanego przez Filipa Łobodzińskiego. Łobodziński niektórym kojarzyć się może z różnymi dziedzinami twórczości, ale felietonistą chyba jako żywo nigdy nie był. Felieton to gatunek bardzo stary, sięgający czasów Konsulatu, nie zdarzyło się jednak chyba dotąd, by pojedynczy tekst publikowany jako felieton stał się przedmiotem recenzji.

Ale – właśnie. Bolesnie przekonujemy się, że felieton jest sztuką trudną.

Może najbardziej udanym elementem propozycji Łobodzińskiego jest sam tytuł „Filipny pomysł”, jako że łączy w sobie autoreklame i autoantyreklame. Informuje czytelniczki i czytelników, kto jest autorem, a zarazem przyznaje, że pomysł na ów tekst, mówiąc eufemistycznie, nie jest najwyższych lotów.

Felieton bowiem powinien, co do zasady, rzucać ciekawe intelektualne światło na pewien problem w miarę aktualny albo mogący rzutować na aktualność. Takie przynajmniej ma źródło – francuska prasa początków XIX stulecia publikowała *feuilletons* jako komentarze, nierzadko dowcipne, a zawsze pełne wigoru, do tego, o czym się mówi, do wydarzeń bądź zachowań, które poruszają opinię publiczną.

Co zaś otrzymujemy spod pióra czy też klawiatury Łobodzińskiego? Banalne rozważania o samej naturze felietonu, co można uznać za typową ucieczkę od odpowiedzialności. Tym samym autor przyznaje się, że dopiero usiłuje

zrozumieć, poznać gatunek, w którym buńczucznie się wypowiada. Ale po co to komu?

Twórcy zrzeszeni w ZAiKS-ie, założonym m.in. przez absolutnego mistrza felietonu Antoniego Słonimskiego, borykają się dziś z ogromnymi problemami, sięgającymi podstaw ich egzystencji zawodowej. Nagminne piratowanie piodów ich działalności, niedostateczne zabezpieczenie praw autorskich po pojawieniu się coraz to nowszych pól i metod dystrybucji, brak systemu gwarantującego stabilną przyszłość finansową twórców wiekowych, w połączeniu z funkcjonującym tu i ówdzie mitem o uprzywilejowaniu twórców, mających jakoby spędzać życie bez codziennych bolączek, za to w atmosferze „sex & drugs & rock’n’roll” (łącznie z autorami dzieł tzw. muzyki poważnej) – to wszystko są obszary, którymi warto i trzeba się zajmować także w felietonach. Na piętnujące felietony zasługują rozmaite podchody wpływowych czynników, by ograniczyć twórcom swobodę wypowiedzi artystycznej bądź by w nieuzasadnionym stopniu nagradzać dzieła odpowiadające bieżącym zamówieniom politycznym.

O tym, panie Łobodziński, chcielibyśmy przeczytać w felietonie. To nas porusza, to nas boli albo przynajmniej dziwi. Niech pan napisze o wszystkim tym, co stawia granice nieskrępowanej wyobraźni, która szanuje wszak jedynie granice prawa, ale już nie języka czy zakreślonej jakimś doraźnym edyktem tematyki.

Zamiast tego jednak autor realizuje swój fi-lipny pomysł i dzieli włos na czworo, choć żadnej refleksji nie jest w stanie tym sprowokować, bo walcuje rzeczywiście. Wymyśla wydumany problem – po czym go analizuje, zresztą powierzchownie.

Niewykluczone zresztą, że właśnie wymyślanie jest dla Łobodzińskiego *raison d’être*, swoistym onanizmem pisarskim. Nie poprzestaje bowiem na tym: wymyśla wręcz recenzję własnego felietonu, jej autora – i sądzi, że takim sianem się wykreści.

Hola, panie Łobodziński. Ta rubryka jest za mała na nas dwóch.



SIŁY I ZAMIARY

W czasie pandemii próbowały odnaleźć się w sieci. Gdy wybuchła wojna, otwierały świetlice i klasy języka polskiego. Przez cały ten czas **domy kultury** mierzą się również z poważnymi wyzwaniami finansowymi: podnoszą ceny biletów, mocniej negocjują stawki, organizują mniej wydarzeń. To problem zwłaszcza dla artystów o ambitnym, mniej komercyjnym repertuarze

TEKST Jan Błaszczak

Jak podaje Główny Urząd Statystyczny, w 2021 roku działalność prowadziły 3944 centra kultury, domy kultury, ośrodki kultury, kluby i świetlice. Ponad 93% z nich to instytucje publiczne, zazwyczaj samorządowe. Niejednolite nazewnictwo nie oddaje skali różnic w ich charakterze. Na pracę domów kultury wpływają organizator i jego polityczna afiliacja, wysokość rocznego budżetu, wielkość i liczba sal, oczekiwania lokalnej społeczności, a czasem także profil forsowany przez dyrekcję. Co instytucja, to inne uniwersum. Mimo to w ostatnich latach pracownicy domów kultury zbierali zaskakująco podobne doświadczenia. Pandemia Covid-19 i wojna w Ukrainie zmusiły ich do tańca w rytm ciągle zmieniających się procedur. W tej trudnej improwizacji wielu pracownikom tego sektora towarzyszyło jednak poczucie solidarności i wyrozumiałość w stosunku do niedających się przewidzieć trudności. Jako były pracownik domu kultury pamiętam, że na kolejne ministerialne rozporządzenia czekaliśmy jak na

wieczorne losowania totolotka: zamykamy czy otwieramy? Organizujemy czy odwołujemy? Wypuszczamy więcej biletów czy ogłaszamy *sold out*? Łapaliśmy się za głowę, ale chyba też czuliśmy, że gra toczy się o wyższą stawkę.

Wśród opowieści o barejowskim wadzeniu się z przepisami i historii o zaangażowaniu pracowników kultury w pomoc uchodźcom z Ukrainy ucieka wątek wyzwań, które coraz mocniej oddziałują na domy kultury w związku z ekonomicznymi kryzysami. A sytuacja nie jest najlepsza, skoro zwracają na nią uwagę nawet doświadczeni pracownicy sektora przyzwyczajonego do działania w realiach permanentnego niedoboru.

RENEGOCJACJE

Działalność lubelskiego Dzielnicowego Domu Kultury Węglin skupia się wokół trzech obszarów: edukacji kulturowej, która jest jego największą działką; kultury i sztuki, która skupia się na organizacji takich działań, jak koncerty, spektakle czy wystawy; animacji społecz-

no-kulturowej, czyli włączania mieszkańców w działania i oddawania im pola, inicjatywy. „W obecnej sytuacji związanej z inflacją, podniesieniem najniższej krajowej, przyznawana nam roczna dotacja okazała się mniejsza niż nasze potrzeby w kontekście działań, które prowadzimy” – tłumaczy dyrektor Sławomir Księżniak. „Działamy więc tak, jak pozwalają nam pieniądze. Musieliśmy zrezygnować z niektórych działań z obszaru »kultura i sztuka«: mamy mniej koncertów, spektakli, wstrzymałiśmy transmisje online. Edukacja kulturowa działa jak dawniej. Z tą różnicą, że musieliśmy podnieść większość opłat za zajęcia”.

Rosną także ceny biletów na koncerty, pokaźny filmowe czy spektakle, co sprawia, że w tym zakresie zmniejsza się różnica pomiędzy ofertą instytucji publicznych i prywatnych przedsiębiorców. Przede wszystkim jednak domy kultury coraz rzadziej są w stanie umawiać się z artystami na ryczałt, to jest na określone wcześniej stawki. W Domu Kultury „Świt” na długo przed pandemią ustalono, że artyści występują tu za procentowy udział w sprzedaży biletów. „I to się udaje: od naprawdę dużych artystów, po tych znacznie mniej rozpoznawalnych” – przyznaje Piotr Woźniak, Kierownik Działu Wydarzeń DK „Świt”. „Zwykle, planując roczny budżet, ustalamy stosunek kosztów do przychodów na poziomie 70 do 30, gdzie ta pierwsza kwota to procent, który idzie na konto artystów. Jeśli gwarantujemy ryczałt, to przy wyjątkowych okazjach, takich jak na przykład festiwal Korzenie Europy, na który mamy zarezerwowane osobne środki w budżecie”.

Oczywiście jest to strategia znacznie bezpieczniejsza dla organizatorów. Z drugiej strony, kierując się takim rynkowym mechanizmem, trudniej jest sprostać oczekiwaniom artystów, których propozycja może być wyzwaniem dla szerszej publiczności, a także intrygujących młodych twórców, którzy nie zdążyli wyrobić sobie jeszcze renomy. A przecież to właśnie taką twórczość powinny chyba wspierać instytucje kultury zamiast ścigać się z sektorem prywatnym.

Stąd w domach kultury pojawiają się czasami rozwiązania hybrydowe: minimalna stała kwota plus proporcjonalnie mniejszy udział w sprzedaży biletów. Kompromis na trudne czasy. Wydaje się, że ryczałty, na które zwykle liczyli jazzmani, przedstawiciele kameralistyki, nowej tradycji czy rockowej alternatywy, obecnie odchodzą do lamusa.

W STRONĘ LOKALNOŚCI

Warto pamiętać, że nie każdy dom kultury ma warunki, by negocjować z artystami

występ za udział w sprzedaży biletów. Wiele z nich nie ma. Czym innym jest taka propozycja złożona przez DK „Świt”, UCK „Alternatywy” czy DK „Kadr” – instytucje miejskie zamężnej Warszawy z salami widowiskowymi liczącymi 250-350 miejsc, a czym innym podobna oferta złożona przez powiatowy dom kultury o kilkukrotnie mniejszej sali. Dlatego tam, gdzie część organizatorów przechodzi na podział z biletów, inni po prostu rezygnują z organizacji podobnych wydarzeń.

„Jeśli chodzi o samo miasto Łowicz, to ze względu na koszty zawieszono organizację imprez masowych: plenerowych koncertów z okazji Dni Miasta etc.” – tłumaczy Maciej Małangiewicz, dyrektor Łowickiego Ośrodka Kultury. „Podobną decyzję w tym sezonie podjęło Starostwo Powiatowe, po tym jak podliczyli sobie koszty ubiegłorocznej Biesiady Łowickiej, gdzie gwiazdą był Lady Pank. Natomiast w samym ŁOK dopiero budzimy się do życia po pandemii i widzimy, jak bardzo wszystko zdrożało. Stawiamy na koncerty biletowane zespołów, które jeszcze mają w miarę realne stawki (Voo Voo, Raz Dwa Trzy, Katarzyna Groniec czy hip-hop, który raczej dobrze się sprzedaje). Nie zrobimy koncertu żadnej większej gwiazdy, będziemy raczej oscylować wokół lokalnych rzeczy lub czekać na okazje typu: ktoś jest po trasie”.

Wydaje się, że ten lokalny zwrot jest najlepszym, co w trudnych finansowych realiach mogą wymyślić włodarze domów kultury. Wiadac, że – pomijając sytuację finansową – czas na taki ruch wydaje się sprzyjający, wręcz naturalnie ku niemu popycha. W końcu w ostatnich latach pracownicy domów kultury mieli okazję zbliżyć się do lokalnej społeczności, wspólnie przechodząc przez trudy pandemii czy angażując się w pomoc uchodźcom z Ukrainy. „Kiedy zaczęliśmy otrząsać się z pandemii, przyszła wojna” – wspomina Księżniak. „Na początku marca spotkaliśmy się z zespołem, żeby omówić bieżącą sytuację i zastanowić się co dalej. Nie minęło piętnaście minut naszego spotkania, kiedy do budynku weszły osoby, które powiedziały, że potrzebują pomocy. Od razu zaczęliśmy działać”.

Akurat DDK Węglin zawsze stawiało na kulturę pierwszego kontaktu, na przyciągnięcie najbliższej społeczności i przygotowanie jej do tego, by poszła dalej: do teatrów, kin, galerii, sal koncertowych. To osadzenie w lokalnym kontekście procentuje w trudniejszych ekonomicznie czasach. „Zauważyłem, że ta sytuacja jest o tyle otwierająca, że nigdy wcześniej nie zawieraliśmy tytułu partnerstw” – mówi Księżniak.

Wśród opowieści o barejowskim wadzeniu się z przepisami i historii o zaangażowaniu pracowników kultury w pomoc uchodźcom z Ukrainy ucieka wątek wyzwania, które coraz mocniej oddziałują na domy kultury w związku z ekonomicznych kryzysem. A sytuacja nie jest najlepsza, skoro zwracają na nią uwagę nawet doświadczeni pracownicy sektora przyzwyczajonego do działania w realiach permanentnego niedoboru

„Na pewno będziemy bazować na dużym potencjale lokalnym: jesteśmy po wstępnych rozmowach z Grzegorzem Lesiakiem z zespołu Tatvamasi oraz niezależną punkową ekipą. Przyszli też seniorzy, którzy założyli zespół Tribute to Carlos i od lutego grają u nas co tydzień utwory Carlosa Santany. Będziemy działać! Bo to jest najważniejsze: lokalne zasoby, budowanie społeczności w dzielnicy, wokół domu kultury”.

DOM DO WYNAJĘCIA

Zwrot ku lokalności i sąsiedzkiemu inicjatywom nie jest jedynym wyjściem na wypełnienie programu w chudych latach. Pracownicy domów kultury w coraz większym stopniu stają się fundraiserami skupionymi na wypełnianiu wniosków stypendialnych. Tym bardziej, że pandemia wyćwiczyła pod tym kątem nawet najbardziej odporne zespoły. Jak przyznają moi rozmówcy, trudno było przejść przez ten czas bez pieniędzy pozyskanych z priorytetów „Infrastruktura Domów Kultury”, „Konwersja Cyfrowa” czy „Kultura w sieci” prowadzonych przez Narodowe Centrum Kultury. „Pisanie wniosków jest na pewno bardzo pomocne, ale nie jest też tak, że bez nich nie da się funkcjonować” – tłumaczy Woźniak. „Domy kultury działają na różnych poziomach, w różnych sektorach i każdy z nich ma swoją specyfikę. Projekty, na które składamy wnioski, obejmują w dużej mierze inicjatywy będące poza głównym nurtem naszych działań. Możemy się bez nich obejść, ale w sytuacji, w której tych pieniędzy nie wystarczy, dzięki nim jesteśmy w stanie realizować wiele ciekawych wydarzeń, na które – co ważne – wstęp jest zawsze darmowy”.

Inna sprawa, że bez takich środków wiele instytucji kultury nie byłoby w stanie realizować inicjatyw, których wymaga od nich ustawodawca. DDK Węglin w ubiegłym roku otrzymał pieniądze z PFRON-u w ramach pro-

jektu „Kultura dostępna”, dzięki którym może szkolić pracowników i wdrażać działania zapewniające dostępność osobom ze szczególnymi potrzebami. Kilka tygodni temu odbył się tam koncert zespołu Muzyka Końca Lata tłumaczony w całości i symultanicznie na język migowy. Księżniak przyznaje, że instytucje nie mają środków na takie działania w codziennym budżecie.

Inny pomysł na zapełnienie repertuaru i podreperowanie budżetu to wynajem przestrzeni. „Widać zwiększony ruch w komercyjnym wynajmie naszej sali przez impresariaty kabaretowe lub stand-upy” – przyznaje Malangiewicz. „To jest wygodne, bo oni sami dystrybuują bilety, a my mamy czysty zysk z wynajmu”.

Stand-upy przyjęły się też w DK „Świt”. Co ciekawe, ich operatorami są ukraińskie agencje eventowe, które organizują tam pełne humoru wieczory dla swojej społeczności. Podobno sala pęka w szwach.

RYNEK LUB RESET

Można się zastanawiać, czy przystawanie na te i wspomniane wyżej rynkowe mechanizmy nie stoi w sprzeczności z misją domów kultury. Można też rozkładać ręce w geście bezradności, tłumacząc, że w obecnych realiach instytucje te muszą działać inaczej, by móc kontynuować swój program. Można jednak pójść w tych rozważaniach znacznie dalej. Kilka dni temu brałem udział w debacie odbywającej się w gronie przedstawicieli sektora kultury państw Grupy Wyszehradzkiej. Usłyszałem wówczas, że węgierskie instytucje są coraz częściej zamykane w obliczu trwającego tam kryzysu energetycznego. Niezależnie od narodowości moje rozmówczynie były zgodne, że jest to wyraźny sygnał, by zmienić myślenie o takich miejscach, o domach kultury. Zamiast wielkich sal widowiskowych wymagających znaczących budżetów na działania programowe i ogromnych nakładów na prąd czy ogrzewanie, lepiej promować mniejsze, zanurzone w lokalności, elastyczne podmioty, które kładą większy nacisk na współpracę, wspólnotę i oddolną inicjatywę. I może warto o tym pomyśleć, bo choć przywołana na początku liczba 3944 centrów kultury jest imponująca, to nie mniejsze wrażenie robi inna – 311. Według GUS tyle instytucji pożegnaliśmy w ciągu ostatnich trzech lat.

RAZEM SILNIEJSI

Z Wandą Kwietniewską i Ryszardem Wojciulem, założycielami Związku Zawodowego Muzyków RP, rozmawia Rafał Bryndał

Udzielasz się w różnych stowarzyszeniach, pełnisz odpowiedzialne funkcje. Skąd u ciebie taka społeczna aktywność?

Wanda Kwietniewska: Nigdy nie postrzegałam tego w takich kategoriach. Musiałam się chyba z tym urodzić. Zaczęłam w szkole średniej, gdzie założyłam kabaret „Przydafka”. Byliśmy na tyle dobrzy, że wygraliśmy przegląd kabaretowy. W nagrodę dostaliśmy kasę, ale dyrektor oznajmił, że wygrane pieniądze mamy przekazać na rzecz komitetu rodzicielskiego. Musiałam zaprotestować, nie chciałam się na to zgodzić. Zadałam mu proste pytanie, czy gdybyśmy dostali nagrodę rzeczową – a mogło tak się zdarzyć – na przykład konia na biegunach, to też mielibyśmy go oddać na komitet rodzicielski? I wtedy dyrektor powiedział: „Ty już w tej szkole się nie uczysz”. I tak zaczęła się moja kariera społecznikowska.

W poprzednim numerze „Wiadomości” ZAiKS-u przypomnieliśmy twój jubileusz artystyczny, dziś tematem naszego spotkania jest twoja pasja, czyli działalność społeczna. Dlaczego działasz na rzecz innych artystów?

WK: Jestem z pokolenia, gdzie ojciec AK-owiec i dziadkowie AK-owcy wychowywali nas w takim duchu, gdzie „Bóg, honor, ojczyzna” są najważniejsze. Wtedy to nie było tak oczywiste i popularne, te pojęcia jeszcze nie były zdevaluowane. To dlatego zawsze walczyłam o dobro klasy, a później na przykład o dobro grupy wokalne Wist, w której przez jakiś czas śpiewałam. Przylepiono mi z tego powodu ksywę – druhna druzynowa. Niezależnie czy chodzi o segregowanie śmieci, czy o lepszy byt twórców, zawsze walczę, bo tak trzeba.

I dlatego między innymi jesteś przewodniczącą Związku Zawodowego Muzyków RP?

WK: Zaczęło się od SAWP-u, gdzie teraz jestem wiceprzewodniczącą i gdzie pod czujnym okiem prezesa Ryszarda Poznakowskiego nauczyłam się miliona rzeczy. Do SAWP-u wprowadził mnie świętej pamięci Jacek Skubikowski, z którym się przyjaźniłam. Potem pojawił się ZAiKS, w którym pełniłam funkcję przewodniczącej najbardziej znaczącej sekcji B, a w końcu zostałam sze-

fową związku zawodowego, o którym chciałam porozmawiać, wykorzystując przy okazji wiedzę Ryszarda Wojciula, który za chwilę dołączy do naszej rozmowy.

Dla porządku przypomnijmy, że Związek powstał w 2012 roku.

WK: Wielka w tym zasługa takich ludzi jak Wojtek Konikiewicz, Mietek Jurecki, Rysiek Wojciul, Krysia Prońko i paru innych znanych osób. Oni byli niezłomni, to były ciężkie boje proceduralne o to, by móc w ogóle zarejestrować ten związek. Problem na początek wynikał z zapisu ustawy, z którego wynikało, że związek zawodowy mogą założyć tylko pracownicy, którzy posiadają zakład pracy. Masz zakład pracy i wystarczy 10 osób, by założyć związek. Nas, artystów, są tysiące, ale nie mamy zakładu pracy. Nikt z urzędników nie mógł tego zrozumieć. Wiecznie padały pytania – „Ale kto jest państwa pracodawcą”? Odpowiedź jest różna – naszym pracodawcami są a to gmina, a to organizacje zbiorowego zarządzania. Kto jest naszym płatnikiem? Tu też bywa różnie. Nie umiano sobie z tym poradzić, aż wreszcie dzięki zabiegom wymienionych przeze mnie osób udało się ten związek zarejestrować. I to jest absolutnie fantastyczne.

Nie wszyscy muzycy jednak mają tego świadomość, prawda?

WK: Artyści nie muszą wszystkiego wiedzieć i rozumieć, ale podstawowe rzeczy dotyczące ich statusu powinni sobie przyswoić. Niestety tak nie jest. Jak nakłaniam, by zapisali się do Związku Zawodowego Muzyków, to słyszę: „Już jestem zapisany do ZAiKS-u”. A to przecież nie to samo!

Właśnie, to są dwie odrębne organizacje.

WK: Ty to wiesz, bo siedzisz w ZAiKS-ie i dzięki temu możemy rozmawiać na łamach pisma o tym, co powinien wiedzieć każdy polski muzyk. Chciałam się zwrócić w tym momencie przede wszystkim do twórców, głównie do muzyków z sekcji B i A, z informacją, że to, że jesteście zapisani do ZAiKS-u, STOART-u czy SAWP-u, nie wyklucza wstąpienia do Związku Zawodowego Muzyków. Wymienione przeze mnie stowarzyszenia są ozz-ami, to są instytucje przeznaczone do tego,

żeby pilnować naszych tantiem i przekazywać je osobom uprawnionym. Natomiast związek zawodowy posiada zupełnie inną moc sprawczą. Związek zawodowy ma możliwość egzekwowania od państwa, od rządu wielu rzeczy, o które nie mogą ubiegać się ozz-y. Jak jesteś muzykiem, utrzymujesz się z tego i masz możliwość zapisania się do takiej organizacji jak Związek Zawodowy Muzyków, to trzeba z tego skorzystać. Tylko liczny związek będzie silny na tyle, by walczyć o prawa swoich członków. Z jednej strony jesteśmy artystami, którzy mają wieczne pretensje, że coś byśmy chcieli, ale jak jest miejsce, w którym można o to powalczyć, to nas tam nie ma. Dlaczego? Jesteśmy leniwi, zajęci? Na łamach magazynu ZAiKS-u apeluję, by się do nas zapisywać. Resztę dopowie Ryszard Wojciul, który tworzył ten związek.

Ryszard Wojciul: Na początku bardzo dobitnie powinno wybrzmieć, że związek zawodowy ustawowo ma dużo większe możliwości wpływania na rozwiązywanie prawne niż organizacje typu ZAiKS, SAWP czy STOART. Jako związek mamy możliwość składania inicjatyw ustawodawczych. Tylko my możemy skarżyć bezpośrednio do Trybunału Konstytucyjnego to, co uważamy, że warto jest takich procedur.

Kto może być członkiem Związku?

RW: Związek Zawodowy Muzyków ma skupiać wszystkich ludzi, którzy uprawiają zawód muzyka, niezależnie od gatunku muzycznego, niezależnie od umiejętności i wykształcenia.

Jest jakaś weryfikacja?

RW: Tak, komisja rekrutacyjna weryfikuje, czy dana osoba rzeczywiście uprawia zawód muzyka. Nie ma tutaj wymogu, aby sto procent przychodu czy dochodu takiego człowieka musiało pochodzić z muzyki. Wiemy doskonale, że wiele osób, które są wybitnymi artystami, żeby się utrzymać, musi robić też coś innego. Natomiast trzeba udokumentować, że uprawia się zawód muzyka i ma się z tego tytułu jakieś przychody. Oczywiście nie zaglądamy do PIT-ów, ale sprawdzamy, dlaczego ktoś uważa się za muzyka i czy ma do tego podstawy.

Komisja rekrutacyjna analizuje przesłaną deklarację, gdzie dana osoba jest zobowiązana podać swoje najważniejsze aktywności muzyczne. Weryfikujemy to, korzystając z internetu. Pragnę po raz kolejny podkreślić, że niezależnie czy ktoś jest muzykiem filharmonicznym czy gra muzykę disco polo, czy gra na eventach, czy gra na weselach, może się do związku zapisać, mając takie same prawa i mogąc w taki sam sposób wpływać na działalność związku zawodowego.

Związek Zawodowy Muzyków RP

MUZYKU!

DOŁĄCZ DO NAS!

Zapewniamy

- darmowe porady prawne
- ubezpieczenie zdrowotne
- ubezpieczenie instrumentów muzycznych

RAZEM JESTEŚMY SILNIEJSI!

WWW.ZZMRP.PL  biuro@zzmrp.pl

Ilu jest w Polsce muzyków?

RW: Przy okazji pracy nad ustawą o artyście zawodowym były robione badania przez SWPS i wynika z nich, że jest nas mniej więcej około 20 tysięcy. Przy czym poddaliśmy to analizie, gdyż te dane wydawały nam się mało wiarygodne. My uważamy, że muzyków jest dużo więcej.

Jakie są główne cele Związku?

RW: Głównym celem Związku jest kształtowanie takiego środowiska prawnego, które pozwoli nam na uprawianie w sposób godny i bezpieczny zawodu muzyka. To jest najważniejsze. Walczymy, aby system ubezpieczenia społecznego był tak skonstruowany, żeby uwzględniał specyfikę naszego zawodu i jego rolę kulturotwórczą. Zajmujemy się ubezpieczeniami zdrowotnymi, ale też zabezpieczeniem rynku pracy. Nasz postulat jest typowy dla związków zawodowych w każdym kraju. Chodzi o ochronę przed zagranicznym drenażem. Jednym z głównych postulatów jest wprowadzenie podatku od koncertów

artystów zagranicznych. Gdy polski artysta jedzie pracować za granicę, na przykład do USA, to związek zawodowy dostaje tam pieniądze od kontrahenta, ponieważ przyjeżdżający polski artysta potencjalnie zabiera miejsce pracy jakiemuś artyście amerykańskiemu. Natomiast do nas przyjeżdżają tabuny artystów na miliony imprez i nikt nie słyszał o czymś takim, że kontrahent, który kontraktuje tutaj artystę i zarabia na tym, ma komuś płacić jakąś rekompensatę. Skoro na świecie to może funkcjonować, to i u nas powinno.

Walczycie też o to, by nasza twórczość była szerzej prezentowana w mediach.

RW: To jest bardzo ważny temat. Oczywiście nasze postulaty idą w tym kierunku, żeby uwzględnić specyfikę mediów publicznych i mediów prywatnych.

Chcemy, żeby prezentacja muzyki polskiej w mediach była prowadzona w sposób uczciwy. Niestety naszą rodzimą twórczość, żeby wyrobić tzw. kwotę polską, głównie prezentuje się w nocy. Naszym postulatem do tej ustawy, nawet bez zwiększania procentowej ilości muzyki polskiej, jest to, żeby doba nie była dzielona na dzień i noc, tylko żeby muzyka polska pojawiała się dokładnie w takich samych proporcjach w ciągu doby.

Związek zawodowy walczy o sprawy związane z czystymi nośnikami. Wspieramy wszelkie działania mające spowodować implementację unijnej dyrektywy o prawie autorskim i równym traktowaniu na jednolitym rynku cyfrowym.

Staramy się uczestniczyć aktywnie we wszystkich najważniejszych procesach ustawodawczych w Polsce, wyrażamy swoje opinie i zgłaszamy uwagi.

To przejdźmy teraz do tego, co wam się udało przez te kilka lat osiągnąć...

RW: W tej chwili trwa druga kadencja władz Związku. Wanda powiedziała o początkach w 2012 r., ale sprawy związane z rejestracją Związku trwały tak długo, że zostaliśmy zarejestrowani dopiero w roku 2016 roku. Pierwsza kadencja skończyła się w 2020 i była to kadencja ruchowa, gdzie właściwie Związek praktycznie ograniczył się do zarządu. Zajmowano się głównie działaniami lobbystycznymi, nie koncentrowano się na budowaniu organizacji. Od 2020 roku mamy drugą kadencję i jako zarząd w składzie: Wanda Kwietniewska, Krystyna Prońko, Maciej Zieliński, Ryszard Wojciul, Leszek Biolik, Wojciech Wójcicki, Jacek Królik, postawiliśmy teraz położyć nacisk na budowę organizacji. Chcemy, aby nasz związek funkcjonował tak, jak związki zawodowe na świecie, czyli oprócz tego, że dzia-

łamy na rzecz środowiska muzycznego i wpływamy na ustawodawstwo, tworzymy świadczenia na rzecz członków. W ciągu tych trzech lat udało nam się sporo zrobić, trzeba tu wspomnieć jeszcze raz o ubezpieczeniach zdrowotnych, które udało nam się wywalczyć na świetnych warunkach dla wszystkich naszych członków. Mamy równie znakomite warunki ubezpieczenia instrumentów muzycznych w belgijskiej firmie Lloyd's. Mamy dla naszych członków darmowe porady prawne w renomowanej kancelarii. Od lutego wystartował program sportowy, karty Multisport dla naszych członków i ich rodzin w bardzo atrakcyjnych cenach.

Z najbardziej aktualnych spraw, które nam się udało załatwić, warto wspomnieć o edukacji. Rok temu składaliśmy wniosek o przyznanie grantu edukacyjnego w programie ERASMUS i niedawno otrzymaliśmy informację, że przyznano nam na to fundusze. Dzięki temu już niebawem startujemy z ciekawym programem edukacyjnym dla młodych muzyków, którzy chcą wejść na rynek pracy. Planujemy także publikacje zarówno wideo, jak i w postaci rozmaitych broszur informacyjnych.

Jak oceniacie współpracę z ozz-ami, między innymi z ZAiKS-em?

RW: Ozz-y nas lubią, wspomagają i wspierają. Bardzo dziękujemy między innymi ZAiKS-owi, od którego otrzymujemy ogromną pomoc. To dla nas bardzo ważne, gdyż mamy bardzo niską składkę członkowską. Wynosi ona 10 zł miesięcznie, czyli 120 zł rocznie. Nie uległo to zmianie w związku z inflacją. My pracujemy społecznie, zarząd pracuje całkowicie za darmo. W przyszłości, kiedy Związek będzie miał już rozbudowaną strukturę, mamy nadzieję, że to się zmieni. Ale obecnie pracujemy charytatywnie.

Jakie macie pomysły na to, aby coraz więcej muzyków do was wstępowało?

RW: Dla nas najważniejsza sprawa to informowanie o tym, co robimy. Komunikacja to podstawa. Chcemy, żeby muzycy wiedzieli o benefitach, które im oferujemy w związku z tym, że są naszymi członkami. Dobra komunikacja to coś, co może sprawić, że będzie nas więcej. Masa ludzi nie wie, że związek zawodowy istnieje. I to jest rzecz, nad którą musimy bardzo mocno pracować. Jest wiele sposobów, by dotrzeć do muzyków. Jednym z nich jest ta rozmowa. Komunikacja w dzisiejszych czasach to sprawa podstawowa, dlatego podaję na koniec link, pod którym można zaznajomić się ze wszystkimi szczegółami i informacjami na temat naszego związku.

Więcej na www.zzmrp.pl



ZNÓW WIELKA PŁYTA

„Sklepy muzyczne sprzedają już więcej płyt CD niż winyli!” –
dziwiły się gazety 35 lat temu. Sytuacja właśnie się odwróciła.
Czemu muzyka wraca do starego nośnika?

TEKST Mariusz Herma

Po raz pierwszy od pojawienia się płyt CD w sklepach muzycznych wyprzedziły one winylowe longplaye, tym samym dołączyły do kaset w zamiarze całkowitego wyeliminowania z rynku fonograficznego płyt LP” – donosiła w 1987 r. agencja Associated Press. Popyt na kompaktki rósł co roku o połowę, a na winyle spadał o ćwierć. Media wieściły rychły schyłek rozwijanego od dobrych stu lat formatu. „Obserwujemy pewne przetasowania wśród

nośników, ale za wcześniej mówić o końcu winylu, jeszcze przez jakiś czas z nami zostaną” – przekonywała wbrew apokaliptycznym nagłówkom rzeczniczka RIAA, zrzeszenia amerykańskich wydawców muzyki. „Winyl ma wielu miłośników. Każda grupa konsumentów potrzebuje czegoś innego” – zapewniała.

Kolejne lata wydawały się dowodzić, jak nietrafne były jej oceny. Sprzedaż czarnych płyt konsekwentnie spadała

i w pewnym momencie stopniała do tak symbolicznego poziomu, że nie było go widać na corocznych wykresach RIAA. W 2005 r. na amerykańskim rynku winyle odpowiadały za 14 mln dol. z ponad 12 mld dol. wydanych na muzykę. A więc niewiele więcej niż promil. Ale w ciągu kolejnej dekady promil zamienił się w pięć procent, a obecnie to już prawie osiem. Bo oprócz streamingu winyl to jedyny ze wspomnianych słupków, którego wysokość – i to od kilkunastu lat – nieustannie rośnie. W rezultacie w ubiegłym roku w USA po raz pierwszy sprzedano więcej czarnych płyt niż kompaktów: 41 mln egzemplarzy wobec 33 mln. Tak wielu winyli nie sprzedawano od połowy lat 80., a tak niewielu kompaktów – od połowy lat 90. Obecną przepaść między tymi nośnikami lepiej odzwierciedla jednak ich wartość: na wyceniane drożej czarne płyty słuchacze wydali w sumie 1,2 mld dol., podczas gdy na płyty CD prawie trzy razy mniej. A największe winylowe hity takich gwiazd jak Taylor Swift, Adele czy Harry Styles zbliżają się lub przekraczają nakłady milionowe.

To doprowadziło zresztą do wydawniczych korków, bo niespodziewany winylowy boom zaskoczył zaniedbaną czarną branżę. „Bo kiedy udało się już uruchomić na nowo stare linie produkcyjne, okazało się, że jest ich za mało, a czas oczekiwania wydawców wydłuża się do kilkunastu miesięcy” – pisał niedawno w „Polityce” Bartek Chaciński. „Dość szybko powstały więc nowe tłocznie, tyle że... brakowało z kolei nowych maszyn. Bo o ile przetrwały pojedyncze linie produkcyjne winyli, o tyle nie uchowała się żadna linia wytwarzająca maszyny potrzebne do ich produkcji”. Osobne problemy dotyczą wytwarzania matryc. Ten deficyt podaży dodatkowo wywindował ceny winyli, które w Polsce już z zasady są trzycifrowe, ale to nie wydaje się zniechęcać kolekcjonerów. Co najwyżej w ślad za pierwotnym rozwija się rynek wtórny.

Coraz więcej osób przypomina więc słowa dawnej rzeczniczki zrzeszenia RIAA. Tym bardziej że nie chodzi tylko o jej przewidywania dotyczące winylu, lecz również młodsze o pokolenie prognozy, że muzyka na dobre oderwie się od jakiegokolwiek nośnika. Na nieistniejącym już warszawskim festiwalu Free Form znajomy dziennikarz muzyczny opowiadał mi, że syn go poprosił, by nie kupował mu już więcej płyt kompaktowych. Gdy spytał – dlaczego, padła nieoczekiwana odpowiedź: „Bo koledzy w szkole się ze mnie śmieją”. Było to kilka lat po debiucie Spotify, serwis miał już 10 mln aktywnych użytkowników (obecnie to pół miliarda). I oferując możliwość słuchania muzyki bez jej ściągania, wydawał się zapowiadać koniec ery płyt kompaktowych. Jak również plików muzycznych, których przenoszenie między komputerem PC, laptopem, odtwarzaczem mp3 czy sierpniowym jeszcze wtedy smartfonem bywało niebywale uciążliwe, a pamięć ówczesnych urządzeń przenośnych szybko się zapełniała. Zamiast zabierać na imprezę tuzin składanek na CD, wystarczyło przygotować playlistę na YouTube czy Spotify.

Większości muzyków to nie przeszkadzało, bo – przypomnijmy – legalny streaming okazał się pierwszym skutecznym antidotum na wszechobecne na początku

XXI w. piractwo. Środkiem znacznie skuteczniejszym niż próby zamykania serwisów p2p służących do wymiany plików czy blokowania rosyjskich serwerów publikujących płyty w postaci mp3 nieraz na kilka tygodni przed oficjalną premierą, nie mówiąc o ciągnięciu po sądach częściej nieświadomych niż nieuczciwych słuchaczy. Badań pokazywały, że trzy z czterech osób, które udało się zainteresować legalnym streamingiem, dobrowolnie przestawały ściągać z internetu pliki publikowane tam przez piratów. Artyści też woleli niewielkie wypłaty ze Spotify niż nic z piractwa, choć już wtedy pojawiły się pierwsze narzekania na streamingowe tantiemy, jak wtedy gdy Lady Gaga ujawniła, że za milion odtworzeń jej przeboju *Poker Face* dostała czek na kwotę 167 dolarów.

Masowe i ekspresowe przeniesienie uwagi melomanów z półek z kompaktami tudzież z folderów z plikami miało jednak także inne konsekwencje. Po dobrych stu latach zaczęło zanikać pojęcie posiadania, kolekcjonowania muzyki. Muzyka na winylu, kasecie, kompakcie czy nawet na dysku twardym do nas należała. Ta w streamingu jest nam jedynie udostępniana. Z biblioteką polubionych utworów w chmurze trudniej też nawiązać sentymentalną relację przypominającą tę, którą darzyliśmy (lub wciąż darzymy) rzadki płyt czy wcześniej kaset. Cyfrowa biblioteka ulubionych albumów i piosenek nie odzwierciedla również emocji, jakimi fani darzą samych muzyków: kupowanie albumów w kolejnych formatach poza wymiarem praktycznym było też swoistym podziękowaniem artyście. I namacalnym dowodem fanowskiego oddania, jak koszulka kupiona po koncercie. A dzielenie się ze znajomymi muzyką w czasach streamingu? Podsyłanie sobie nawzajem linków nie ma nic z klimatu wymiany nośników, choćby były to przegrywane kasyety czy płyty CD-R. Wreszcie muzyka oderwana od fizycznego przedmiotu już w ogóle nie nadaje się na prezent, a przecież winyle, kasyety, w końcu płyty CD i DVD były hitami choinkowymi i urodzinowymi przez całe dekady, ustępując miejsca tylko książkom. Dziś muzyki nie daje się w prezencie, może w postaci biletu na koncert, choć po doświadczeniach tysięcy odwołanych imprez w trakcie pandemii to też prezent obciążony ryzykiem.

Te stare potrzeby w wielu z nas pozostały, są obecne także w młodszych pokoleniach słuchaczy. A wśród wszystkich muzycznych nośników znanych ludzkości najlepiej zaspokaja je właśnie winyl, dodatkowo jest ładnym przedmiotem i najokazalej prezentuje stronę wizualną albumu, szczególnie w kontraście do okładek wyświetlanych na ekranach smartfonów. I wcale nie szkodzi, że według zachodnich raportów połowa nabywców płyt winylowych nawet nie posiada gramofonu – zresztą odtwarzaczy płyt CD, o kasetowych nie wspominając, też dziś w wielu domach się nie znajdzie, zniknęły nawet z laptopów i samochodów. Bo przecież nie chodzi o słuchanie, tutaj streaming już większość osób uznało za rozwiązanie optymalne. Ale właśnie o całą resztę, którą cyfrowa muzyka wraz z płytą kompaktową zgubiła, by najwyraźniej z winylową znów ją odnaleźć. ●

ZAWÓD NUMER 265411

TEKST Piotr Nagłowski

Będzie tu mowa o zawodzie, któremu w klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy opublikowanej w Rozporządzeniu Ministra Rodziny i Polityki Społecznej z listopada 2021 roku został przyporządkowany właśnie ten numer.

W grupie Twórcy i artyści (nr 265), podgrupie Producenti filmowi, reżyserzy i pokrewni (nr 2654), jak należy się domyślać, jako pokrewny, pod wymienionym w tytule numerem pojawia się... **PRODUCENT MUZYCZNY!**

To i tak znaczny postęp, bo jeszcze kilkanaście lat temu taki zawód formalnie w Polsce nie istniał. Mimo wszystko dla urzędników jest to najbardziej tajemniczy zawód świata. Wchodząc szczegółowo w meandry ministerialnych wyjaśnień co do syntezy i zadań zawodowych tej profesji, znajdujemy w odpowiednim miejscu tylko dość lakoniczne: „Opis w opracowaniu”.

Kim więc jest producent muzyczny? Zaczniemy od uwarunkowań historycznych i informacji z rynków, na których muzyka rozrywkowa zaczęła się rozwijać (i przynosić dochody) szybciej niż w Polsce.

Trzeba wyjaśnić, że producent muzyczny jest osobą bardziej pożądaną w przemyśle rozrywkowym niż w obszarze muzyki klasycznej, gdzie podobną, lecz wyraźnie sprofilowaną rolę, pełni reżyser nagrania. Co ważne – producent muzyczny to postać, o której udziale mówimy w procesie powstawania nagrania. W obszarze angielskojęzycznym częściej nawet niż „music producer” używa się terminu „record producer”, czyli „producent nagrania”.

W latach 50. i 60. ubiegłego stulecia, kiedy muzyka rozrywkowa stała przede wszystkim singlami (małe płyty gramofonowe, z dwiema piosenkami, odtwarzane z prędkością 45 obrotów na minutę), producent muzyczny był zwykle pracownikiem (nieraz wysoko w hierarchii) firmy fonograficznej, w tzw. dziale A&R (artysta i repertuar – po angielsku Artist & Repertuar). Kiedy pojawiał się nowy obiecujący artysta, producent dbał od początku do końca, by nagrany przez niego singiel był „świąteczny”, przykuł uwagę słuchaczy, a przede wszystkim tych słuchaczy, którzy singiel kupią, co przyniesie dochód firmie i trochę artystom.

Sir George Martin, człowiek odpowiedzialny za brzmienie niemal wszystkich piosenek zespołu The Beatles, był aktywny już w epoce singli, ale i albumów, które ukazywały się w latach 60. (w roku 1970 zespół przestał istnieć). To z pewnością jeden z najważniejszych producentów muzycznych w sensie, w jakim rozumiemy ten termin dziś. Nic dziwnego, że nawet w roku 2023 Martin figuruje na czele co roku aktualizowanych niemal wszystkich zestawień producentów muzycznych. To właśnie on ukształtował opis prawdziwego znaczenia terminu producent muzyczny.

W latach 70. rozpoczęła się era płyt długogrających (longplejów), czyli większych płyt gramofonowych, odtwarzanych z prędkością 33 obrotów na minutę, na których nagrane było po 20 minut muzyki na każdej stronie. Jeszcze w pierwszej połowie lat 70. single i longpleje były jednakowo istotne dla wpływów firm fonograficznych, ale już pod koniec lat 70. te ostatnie zaczęły być najważniejszym nośnikiem muzyki na sprzedaż. Duże płyty gramofonowe pod koniec lat 80. zastąpiły kompaktki (czyli płyty CD).

Producentami płyt epoki rocka byli na ogół członkowie zespołów-gigantów, np. Pink Floyd albo Led Zeppelin czy ludzie mniej dziś pamiętani, jak Derek Lawrence, producent nagrań Deep Purple i Wishbone Ash, Jeff Lynne odpowiedzialny za brzmienie Electric Light Orchestra, Toma Petty i solowych płyt Georga Harrisona, czy wreszcie Nile Rodgers, bez którego nie byłoby zespołu Chic i wielu płyt Madonny, Diany Ross, Davida Bowiego

oraz zespołów Depeche Mode i Duran Duran. To byli producenci niezależni, niezwiązani etatem z firmami fonograficznymi. Ciekawą postacią jest Alan Parsons, który najpierw brał udział w nagraniach dwóch ostatnich płyt The Beatles (parzył kawę Martinowi), a potem miał dużo bardziej zdecydowany wkład, jako inżynier nagrania, w brzmienie najpopularniejszej płyty w historii, wydanej w 1973 roku „Dark Side of the Moon” zespołu Pink Floyd. Ta praca dała mu taki prestiż, że założył własną firmę i został producentem swojego zespołu Alan Parsons Project oraz kilku innych. To pokazuje, ile trzeba poświęcić czasu i pracy, by rynek zaakceptował cię jako producenta nagrań muzycznych.

Z lat 80. i 90. znamy nazwiska takich producentów, jak choćby Quincy Jones, który już w latach 60. aranżował dla Franka Sinatry, ale bez jego wizji i pomysłów nie byłoby w latach 80. kariery Michaela Jacksona. Inny gigant, Trevor Horn, walenie przyczynił się do sukcesów Yes, Malcolma McLarena (z okresu płyty „Duck Rock”) i zespołu Frankie Goes to Hollywood. O Ricku Rubinie, przy którym wymienianie nazwisk wszystkich artystów, z którymi pracował, zajęłoby za dużo miejsca, wystarczy powiedzieć, że to przekrój wykonawców od Beastie Boys po Adele, z Aerosmith i Limp Bizkit pośród wielu, wielu innych.

Trio Mike Stock, Matt Aitken i Pete Waterman wyniosło na szczyty list przebojów Ricka Astleya, zespół Bananarama, Samanthę Fox czy Kylie

Minogue, a blisko pięćdziesięciu innych artystów zawdzięczało im swoje brzmienie w latach 80. To był ciekawy układ pomiędzy trzema fachowcami, którzy swoje produkcje podpisywali wspólnie, choć wkład każdego z nich w gotowe nagranie był nieco inny.

Dzisiaj doskonale wiadomo, że tacy producenci jak Kanye West czy Dr. Dre są jednymi z najbogatszych ludzi w przemyśle rozrywkowym z racji swojej wiedzy, umiejętności, pozycji i przede wszystkim wyczucia potrzeb rynku (wiedzą, czego chcą słuchać małośaty i nie tylko).

A nasz rynek lokalny? Nie mam wątpliwości, że pierwszym producentem w opisywanym znaczeniu był w erze bigbitu Franciszek Walicki. Nikt go nie określał terminem „producent”, a jedynie skromnie „ojcem chrzestnym polskiego rocka”, ale to znaczyło to samo. Gdyby nie starania i pomysły (oraz teksty) Walickiego, być może nie usłyszeliśmy wielu piosenek zespołów Rythm and Blues, Czerwono-Czarnych, Niebiesko-Czarnych, a nawet Breakout (którym opiekował się w latach 1968-1970). Na początku lat 70. Walicki spotkał Józefa Skrzeka i to on wymyślił dewizę „Szukaj, burz, buduj”, która przekształciła się w nazwę SBB.

Skoro mówimy o polskich producentach muzycznych, warto wspomnieć... Grzegorza Ciechowskiego! Praca, jaką leader Republiki wykonał przy pierwszych płytach Justyny Steczkowskiej – „Dziewczyna szamana” i „Naga” – to właśnie to,



1. BRIAN ENO, FOT. ROMAN VONDROUS/PAP. 2. GRZEGORZ CIECHOWSKI, FOT. ANDRZEJ ŚWIELIK. 3. QUINCY JONES, FOT. LIONEL HAHN/ABACA/PAP

czym producent muzyczny (producent nagrania) zajmuje się przede wszystkim.

Inne, nie dla wszystkich oczywiste nazwisko, to Józef „Kuba” Nowakowski, który nigdy chyba nie powiedział o sobie, że jest producentem, a najwyżej realizatorem. Jego wiedzą o dźwięku i doświadczeniem można by obdzielić kilkunastu współczesnych kandydatów do tej profesji, a spojrzenie Nowakowskiego na muzykę uwielbiał każdy, komu przychodziło z nim pracować.

Polska Wikipedia, której chyba nie zawsze warto wierzyć, wymienia pod hasłem „Kategoria: Polscy producenci muzyczni” ponad 200 osób. Część z tych ludzi znam osobiście i jestem przekonany, że przy wielu nazwiskach etykieta „producent muzyczny” znalazła się przez przypadek albo z braku wiedzy osób tworzących kolejne hasła, zaś kilku ważnych nazwisk, jak choćby wspomniany wyżej Józef „Kuba” Nowakowski, brak.

KIM JEST PRODUCENT MUZYCZNY I CO WŁAŚCIWIE ROBI?

W Polsce, jak wspomniałem na początku, jest to do dzisiaj – przynajmniej formalnie – zawód „w opracowaniu”. Sięgnijmy zatem do fachowej literatury lub umów producenckich z obszarów bardziej „rozrywkowo rozwiniętych” (Wielka Brytania, Niemcy).

Donald S. Passman w swojej klasycznej pozycji *All You Need to Know About the Music Business (Wszystko, co powinieneś wiedzieć o przemyśle muzycznym)* sugeruje, że producent „...jest odpowiedzialny za nadzorowanie i dostarczenie wytworzonego produktu w formie materialnej (nagranie), co oznacza:

- (a) bycie odpowiedzialnym za zmaksymalizowanie efektów procesu twórczego (znalezienie i wybranie piosenek, decyzja co do aranżacji, wybranie odpowiednich brzmień itd.) i
- (b) dbanie o administrację nagrania (rezerwacja studiów, wynajęcie muzyków, kontrola budżetu itd.)”.

W jednym z posiadanych przeze mnie wzorów zagranicznej umowy producenckiej jest dla odmiany napisane, że producent „...powinien wyprodukować i nagrać Taśmę Matkę dla Firmy, a Firma zapłaci za wszystkie koszty nagrania, które powstaną w związku z produkcją Taśmy Matki, zgodnie z budżetem nagrania zatwierdzonym na piśmie przez Firmę. Firma będzie miała prawo wstrzymać produkcję Taśmy Matki, jeśli:

- (i) taka Taśma Matka nie jest satysfakcjonująca z rynkowego punktu widzenia,
- (ii) generowane przez Producenta koszty nagrania przekroczą zatwierdzony budżet”.

Bardziej szczegółowy zakres obowiązków pro-

ducenta znajdziemy we wzorze umowy producenckiej zamieszczonym w książce Richarda Bagehota *Music Business Agreements (Umowy w przemyśle muzycznym)*. Z klauzul zajmujących niemal jedną stronę wynika, że zadanie producenta sprowadza się do „...wytworzenia i dostarczenia Firmie nagrania kompozycji w sposób, który będzie satysfakcjonujący dla Firmy z punktu widzenia technicznej i artystycznej jakości”. Jak to osiągnąć? Doradzając Firmie co do najważniejszego wyboru utworów, ich orkiestracji i aranżacji oraz wskazania ewentualnych dodatkowych muzyków studyjnych. Wszystkie te potrzeby i działania powinny być też prawidłowo zabudżetowane. Producent ma obowiązek posłuchać artystów na próbach, w czasie których przygotowują się do nagrywania i ewentualnie z nimi przedyskutować zmiany w koncepcji. W studiu nagraniowym producent dba, by godziny wspólnej pracy były wykorzystane jak najlepiej. Podstawowym zadaniem w studiu jest dopilnowanie, by muzycy i cała obsada studia działali tak, aby nagranie było zgodne z przyjętymi założeniami, a gotowy produkt świadczył o tym, że producent oddał firmie swoje najlepsze umiejętności, możliwości i wiedzę.

Całkiem niezłą odpowiedź na pytanie, czym zajmują się producenci muzyczni, znalazłem w polskiej wersji strony internetowej kiiky.com, której zadaniem jest... rekomendowanie najlepszych sposobów na zarabianie pieniędzy.

Piszą tam tak: „Producent muzyczny pomaga artystom w studiu nagrywać i tworzyć profesjonalnie brzmiącą muzykę. Współpracuje z artystami, aby wypracować solidny ton i wczuć się w nagranie ich muzyki. Może również oferować wkład artystyczny i sugestie dotyczące aranżacji piosenek. Zasadniczo producent muzyczny przegląda utwory, aby znaleźć pomysły na aranżację”. Jest coś w tym opisie, choć polska wersja tego fragmentu robi wrażenie strony tłumaczonej przez googlowego tłumacza.

Pojawia się pytanie, kto i jak płaci producentowi muzycznemu, skoro nawet fachowcy od zarabiania rekomendują tę profesję? Czy producent jest artystą wynagradzanym za swoją pracę tantiemami, czy może najemnym pracownikiem, który za swoje usługi otrzymuje określone z góry honorarium?

Na próżno szukać terminu „producent muzyczny” lub „produkcja muzyczna”, a nawet „nagranie dźwięku” w polskiej Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych (jest jedynie „producent fonogramu”, ale to taki podmiot, który producenta muzycznego może najwyżej wynająć lub zatrudnić). Czy producent muzyczny nie jest w takim razie artystą? Według polskiego prawa najwyraźniej nie i skoro ustawa nie wie, co to „nagranie dźwięku”, to nie przewiduje dla producenta muzycznego

jakiegokolwiek wynagrodzenia z racji korzystania z jego pracy i słowem o nim nie wspomina.

Kto więc płaci producentowi? Producenta może oczywiście wynająć artysta, który chce mieć gotowy materiał i będzie starał się zainteresować nim potencjalnych wydawców. Częściej wynajmującym jest jednak wydawca, który zareagował na materiał demonstracyjny zaprezentowany przez wykonawcę i teraz chce, żeby ktoś (producent) na podstawie nagrań demo wykreował rynkową perelkę. Rozliczanie takiego zadania może odbywać się na kilka sposobów.

Przed wszystkim można z producentem umówić się na określoną sumę za całość zadania. Oznacza to, że w gestii producenta jest też oszacowanie i później zapłacenie wszelkich kosztów poniesionych w związku z nagraniem jednego czy większej liczby utworów. Wtedy wynegocjowana kwota zawiera również honorarium producenta. Jeśli producent źle oszacuje dodatkowe koszty lub nie będzie kontrolował ich ponoszenia, automatycznie zmniejszy się wysokość producenckiego honorarium.

Bywa, że producent jest zainteresowany przede wszystkim swoim honorarium (w ramach którego szacuje koszty nagrania i podejmuje się je w czasie nagrania kontrolować), a wszystkie zewnętrzne koszty ponosi zleceniodawca – artysta lub firma.

Kolejna możliwość – tylko kiedy produkowane nagranie jest przeznaczone do sprzedaży (i nie ma znaczenia czy w formie fizycznej płyty, czy też pliku cyfrowego) – to wynagrodzenie będące honorarium wprost proporcjonalnym do poziomu realnej sprzedaży wyprodukowanego nagrania i zwykle stanowiącym określony procent wpływów firmy osiągniętych dzięki takiej sprzedaży.

Wynagrodzenie producenta może być w końcu skonstruowane poprzez złożenie metod wynikających z możliwości pierwszej lub drugiej (wówczas określone w tej części honorarium producenta będzie mniejsze) z wpływami ze sprzedaży gotowego nagrania.

Jak praca producenta traktowana jest przez Urząd Skarbowy? Czy to dzieło czy usługa? To zależy wyłącznie od zamiaru umawiających się stron. Skoro zlecający producentowi wyprodukowanie nagrania uzna, że producent w gotowym nagraniu ma swój wkład twórczy, a producent zgodzi się przenieść swoje prawa do wkładu twórczego na tego, kto go zatrudnił – wówczas nie sposób podważyć opinii, że strony umówiły się o dzieło. W przeciwnym wypadku mamy do czynienia z usługą, ze wszystkimi konsekwencjami, także podatkowymi, tak zawartej umowy.

To w Polsce. A na świecie? Brytyjskie prawo autorskie (Copyright, Designs and Patents Act 1988) przede wszystkim rozróżnia nagranie muzyczne

(*sound recording*) jako przedmiot prawa autorskiego, choć traktuje produkcję muzyczną tak, jak nasze polskie prawo autorskie programy komputerowe. Skoro producent swoją pracę będzie wykonywał na etacie, to prawa do niej automatycznie przechodzą na pracodawcę. Jeśli jest producentem niezależnym, wszystko jest kwestią umowy. Ale dla Brytyjczyków oczywiste jest, że w przypadku producenta mówimy zawsze o tantiemach.

Kwestie związane z nagrywaniem i produkcją dźwięku nabrały nowego wymiaru w efekcie olbrzymiego postępu technologicznego ostatnich lat, szczególnie po stworzeniu programów DAW (Digital Audio Workstation) i VST (Virtual Studio Technology). Ten pierwszy udaje w komputerze studio nagraniowe, ten drugi jest wtyczką z instrumentami i efektami. Jakkolwiek pierwsze programy VST powstały niewiele ponad ćwierć wieku temu, to dzisiaj właściwie każdy może wejść w posiadanie najprostszej wersji VST i... no właśnie! Wielu się wydaje, że skoro go stać na komputer i oprogramowanie, może już być producentem. Bo wystarczy opanować obsługę komputera, a on już zrobi za człowieka całą resztę. Niestety w procesie tworzenia i produkcji muzyki komputer jest tylko narzędziem i to bez autopilota. Narzędziem wygodniejszym i tańszym niż tradycyjne studio, ale stawiającym te same (a często większe) wymagania.

W związku z postępem technologicznym i właściwie nieograniczonym dostępem do opisanych wyżej udogodnień pojawiła się (wciąż nierozstrzygnięta) kontrowersja. Gdzie się kończy preparowanie dźwięku (co przy użyciu DAW i VST nie jest skomplikowane) czy też tworzenie bitów, a zaczyna produkcja muzyczna? Preparowanie dźwięków za pomocą komputera może być sztuką na najwyższym poziomie, nie tylko prymitywną zabawą. Nie powinno więc dziwić pojawienie się w ostatnich latach w międzynarodowych rankingach producentów muzycznych takich jak Just Blaze czy Aphex Twin (nazywany MacGyverem dźwięku), którzy potrafią sprepować na odpowiednim sprzęcie coś naprawdę wyjątkowego.

Galopująca technologia spowodowała, że w Polsce (gdzie indziej pewnie też) można spotkać cwaników, którzy wykorzystują naiwną wiarę innych, że komputer wyprodukuje muzykę sam.

Kiedy zbierałem materiały do tekstu, w internecie ukazało się akurat ogłoszenie tej treści: „Od laika do producenta muzycznego – możesz w szybki sposób zdobyć podstawową wiedzę z produkcji muzyki”. Zapisalem się na „darmowy webinar” z nadzieją wejścia „w ciekawy świat produkcji muzyki”.

W czasie „darmowego webinaru” o produkcji muzycznej nie dowiedziałem się nic, natomiast nachalnie byłem namawiany do zainwestowania

1999 złotych (zamiast 9500, bo to okazja), co pozwoli mi w ciągu niespełna dwóch miesięcy zostać producentem muzycznym i otrzymać certyfikat (?). Wystarczy rekomendowane oprogramowanie do „zwykłego komputera ze słuchawkami gamingowymi”! I jakkolwiek na czacie w czasie webinaru pojawiały się komentarze typu: „Co tu za bzdety są mówione”, z pewnością znajdzie się kilka naiwnych osób, które uwierzą, że można zostać producentem, ucząc się, jak spreparować w komputerze dźwięk darmowym programem... No nie można!

Jak mógłby się poczuć, słysząc o takim „kursie”, choćby Leszek Kamiński, który pracuje z dźwiękiem i artystami od blisko czterdziestu lat, obronił doktorat i wykłada na Wydziale Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (który sam ukończył w latach 80. ubiegłego wieku), był kilkanaście razy nominowany i kilkakrotnie został laureatem Nagrody Muzycznej Fryderyk w kategorii „Produkcja muzyczna roku” oraz jest ubiegłorocznym laureatem festiwalu Soundedit (o którym niżej). Prawdziwej liczby kilkudziesięciu płyt i kilkuset nagrań koncertów, do których przyłożył ucho i rękę, sam pewnie nie zna. Otóż Leszek zapytany, jak to jest z tymi producentami muzycznymi, z pewnym ociąganiem powiedział: „No niby jestem też producentem, ale to wiesz... z konieczności się stało...”.

Tomasz Wróblewski, który przez ćwierć wieku pisał do magazynu „Estrada i studio” (będąc zresztą redaktorem naczelnym), teraz zaś prowadzi na YouTube kanał odb.pl, w bardzo dowcipny sposób w jednej z wideo pogawędek zatytułowanej „Próba wyjaśnienia roli producenta muzycznego we współczesnej muzyce” podkreśla, że stawanie się producentem to proces długi, żmudny, a przede wszystkim wymagający olbrzymiej wiedzy. Producentem zostaje się zresztą dopiero wtedy, kiedy ktoś chce nas w tej roli zatrudnić i jeszcze za to zapłacić. „Osoba robiąca bity i wrzucająca je na SoundClouda nie jest producentem muzycznym” – mówi Wróblewski i trudno się z nim nie zgodzić.

Pocieszające jest, że trwającą niespełna kwadrans pogadankę Wróblewskiego obejrzało przez dwa miesiące ponad dziesięć tysięcy osób, a wśród blisko dwustu komentarzy pod filmikiem są i takie: „Już zmieniłem opis w biogramie na FB – nie: Producent ale np.: Realizator dźwięku” albo „Pięknie sprowadził to Pan do zdania, iż posiadanie komputera z programem DAW nie robi z nikogo producenta” czy wreszcie taki: „Sam bawię się w tworzenie muzyki, ale nawet przez myśl mi nie przeszło, że jestem producentem. Oby ten filmik dotarł do wielu gniewnych, którym tak właśnie się wydaje po nagraniu kilku śladów”.

Pisząc tekst, poprosiłem o rozmowę Macieja Werka, muzyka, kompozytora, wokalistę i... pro-

ducenta muzycznego, ale przede wszystkim pomysłodawcę i dyrektora odbywającego się od roku 2009 w Łodzi (tej jesieni 15. edycja) Międzynarodowego Festiwalu Producentów Muzycznych Soundedit. To pierwsza i jedyna taka impreza w świecie poświęcona właśnie producentom muzycznym. Werk przez kilkanaście lat gościł na swoim festiwalu (mającym zarówno charakter otwartej imprezy z koncertami dla publiczności, jak i zamkniętego forum zawodowego z elementami edukacyjnymi) takich wybitnych światowych producentów (wcześniej przeze mnie jeszcze niewymienianych) jak choćby Bill Laswell, Howard Bernstein (Howie B), Roger Glover, Brian Eno czy Steve Albini. Wszyscy oni dzielili się z uczestnikami warsztatów swoim doświadczeniem oraz odbierali przyznawaną w czasie Soundedit nagrodę Człowieka ze Złotym Uchem. Oprócz tych i jeszcze innych gości ze świata w czasie festiwalu w Łodzi pojawia się zawsze (i też odbiera nagrody) plejada polskich producentów muzycznych.

Rozmawialiśmy z Maciejem Werkiem o istocie i postrzeganiu w Polsce zawodu producenta muzycznego. O zmianie charakteru takiej działalności, odkąd – produkując muzykę – można wyjść z tradycyjnego studia nagraniowego i zacząć posługiwać się komputerem. Właściwie rozmawiało dwóch zgodnych interlokutorów wzajemnie podtrzymujących się w swoich bardzo zbieżnych poglądach.

Polubiłem prostą definicję Macieja, określającą kim właściwie jest producent muzyczny. To psycholog, człowiek z wizją artystyczną i na dodatek księgowy oraz mediator między muzykami i twórcami. I zdecydowanie musi mieć więcej pokory niż muzycy, z którymi pracuje.

Ten pogląd Macieja Werka znajduje poniekąd odzwierciedlenie w objaśnieniach do struktury klasyfikacji zawodów Rozporządzenia Ministra Rodziny i Polityki Społecznej wspomnianego na początku. Napisano tam: „Zawód stanowi źródło dochodów i oznacza zestaw zadań (czynności) wyodrębnionych w wyniku społecznego podziału pracy, wymagających kompetencji nabytych w toku uczenia się lub praktyki”.

Zawód numer 265411 (PRODUCENT MUZYCZNY) został umieszczony w Grupie 2 – Specjaliści: „...grupa ta obejmuje zawody wymagające wysokiego poziomu wiedzy zawodowej, umiejętności oraz doświadczenia...”. Nie sposób sprostać tym wymaganiom po kursie online.

*Wszystkie używane w tekście tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autora.



Twoja twórczość bez granic

Uruchomiliśmy nowy sposób rejestracji utworów, których współtwórcy są stowarzyszeni w zagranicznych organizacjach. Jeśli nie odnajdziemy w międzynarodowej bazie zgłoszenia waszego wspólnego utworu, skontaktujemy się ze stowarzyszeniem zagranicznym. Jeżeli otrzymamy akceptację lub nie otrzymamy informacji zwrotnej w ciągu 30 dni, zarejestrujemy utwór według Twojego zgłoszenia.

Your creativity without borders. We have launched a new way of registering works co-authored by artists affiliated with foreign organizations. If we do not find your co-authored work submission in the international database, we will contact the foreign association. If we do not receive feedback, in 30 days or receive confirmation, we will quickly register the work according to your submission.

Żebyś mogła/mógł tworzyć na swoich zasadach.

So that you can create on your terms.

ROZMOWA KULTURALNA

Z **Darią ze Śląska**, wokalistką, autorką tekstów,
rozmawia Rafał Bryndal

Twoje piosenki mają niebanalne teksty świadczące o niezwykłym darze obserwacji i wyczuwaniu nastroju chwili. Kiedy wiesz, że to, co napisałaś, jest dobre?

Dziękuję. Podskórnie czuję, kiedy przychodzi do mnie dobra myśl. Nie wiem w zasadzie, jak to nazwać. Często nie wiąże się to z czymś, co można określić weną. Wręcz przeciwnie, nieraz krąży wokół zasłyszanej lub zauważonej frazy i... po prostu siadam i piszę. Staram się wtedy dopasować do niej jakąś nową ideę. Taką, która nie będzie oczywista, której jeszcze nie znałam. Przy tym wszystkim próbuję zachować prosty język. Mówić zwyczajnie. Mam w swoim bliskim otoczeniu osoby, z którymi mogę konsultować to, co napisałam. Chyba mamy podobny gust, jakoś czujemy, co w tekście kłuje, co jest przegadane, co wymaga dopracowania.

Wierysz w coś takiego jak wena twórcza? Masz jakieś sposoby, by ją wywołać?

Nie, raczej nie liczę na wenę. Bardzo lubię pisać. Jest to dla mnie ekscytujące i sprawia mi radość. Zdaję sobie jednak sprawę, że samo nic się nie wymyśli. Często trzeba po prostu stworzyć ku temu warunki. Niemniej chyba mam szczęście do sytuacji, w których pomysły na teksty do mnie przychodzą. W rozmowach z ludźmi, w podcastach czy muzyce, jakiej słucham. Najwięcej tekstowej inspiracji widzę ostatnio w polskim hip-hopie. Można tam znaleźć sporo prawdy i zwyczajnych historii, dla mnie bardzo interesujących.

Jedenaście lat trenowałaś siatkówkę. Czy nabyte w tym czasie doświadczenia pomagają w branży muzycznej?

Okazuje się, że tak. Do jednego z teledysków (*Dziewczyna z tatuażem*) musiałam nauczyć się figur z pole dance, by móc zatańczyć na rurze w finałowej scenie. Miało to wyglądać na bezwysiłkowe, mimo że wcale takim nie było. Nigdy wcześniej tego nie robiłam. Chodziłam więc na treningi przez trzy miesiące i uczyłam się wszystkiego od zera. Oczywiście sport kształtuje psychikę i dyscyplinuje. Uczy pokory i współpracy. Szczególnie w drużynie. Myślę, że ma też sporo wspólnego z muzyką, bo często wiąże się z wysoką adrenaliną i silnymi emocjami. Czasem przegrywasz, płaczesz, skręcasz kostkę, a innym razem stoisz na pudle z medalem na szyi i słyszysz brawa.

Powiedziałaś kiedyś, że w smutku czujesz się najbezpieczniej. Czy ten stan ducha pobudza cię również do tworzenia?

Usłyszałam od kogoś, że w smutku najbardziej wiadomo, co się czuje. Chyba coś w tym jest. Smutne emocje jakoś mocniej wdrukowują mi się w ciało, w pamięć. To nie znaczy, że piszę tylko, gdy jestem w dołku. Uważam, że do pisania trzeba mieć względny spokój ducha, bo wtedy jest szansa na dystans. Te dobre momenty powinny być częściej zauważane, przeżywane. Jestem na etapie trenowania wdzięczności.

Z dumą podkreślasz, że jesteś ze Śląska. Co szczególnego jest w tym regionie, że czujesz się z nim tak związana?

Większość życia spędziłam na Śląsku. Urodziłam się tam, chodziłam do szkoły i zakochiwałam. Wszystko, co moje, związane jest z tym regionem. Ciężko być obiektywnym. To trochę tak jak rodzic przekonujący innych rodziców, że jego dziecko jest najmądrzejsze i najgrzeczniejsze w klasie. Mimo to spróbuję i powiem, że lubię to miejsce, bo jest mi po prostu najbliższe. Lubię swoje katowickie knajpki i jaworznicki transport miejski. Doceniam, jak Śląsk rozwinął się na przestrzeni lat. Cieszę się, że mamy tu tyle muzycznych festiwali, a kiedy jest zbyt głośno, można wyjechać w góry, do Wisły.

Jakie emocje towarzyszą ci w związku z wydaniem pierwszej solowej płyty?

Radość zmieszana z ekscytacją. Znajdzie się też trochę poczucia ulgi, że to już, że wreszcie można się podzielić tym, co zostało przygotowane. Jestem zwyczajnie ciekawa, jak ludzie odnajdą się w tym materiale, co ich zatrzyma, czy coś poruszy.

Kto jest dla ciebie autorytetem?

Nie mam sprecyzowanej jednej osoby. Czuję, że informacja o ludziach, nawet tych, którzy w opinii publicznej funkcjonują jako autorytety, często jest tylko jakimś wycinkiem prawdy. Łatwo jest ulec stereotypom. Staram się otaczać ludźmi, którzy są dla mnie wsparciem, od których cze-

goś się nauczę. Od każdego z nich biorę trochę dla siebie, licząc, że jakoś lepiej będzie mi funkcjonować.

Co najbardziej zapamiętałaś z „Holiday Tour 2022”, czyli trasy koncertowej z Kortezem, której byłaś gościem specjalnym?

Myślę, że najbardziej utkwiły mi w pamięci emocje. Te zaraz przed wejściem na scenę. Były inne niż zwykle, bo ludzie pierwszy raz mogli usłyszeć moje dwie piosenki. Dowiedziałam się też, co to znaczyjechać w pełnoprawną trasę i z czym to się wiąże. Bardzo cieszę się, że mogłam w tym wziąć udział, złapać doświadczenia. Poza tym to było całkiem piękne lato, na koncertach może raz padało...

Czy zadbałaś w pełni o swoje prawa autorskie? Kiedy po raz pierwszy o tym pomyślałaś i czy wstąpiłaś już do ZAiKS-u?

Kilka lat temu, zakładając pierwszy zespół, zgłosiłam od razu swoje piosenki do ZAiKS-u. Tu się nic nie zmieniło. To ważne, żeby dbać o swoje prawa autorskie.

Mówiłaś niejednokrotnie, że gdybyś nie robiła kariery w branży muzycznej, stałabyś się pewno autorką tekstów reklamowych. Czy pokusiłabyś się w związku z tym o slogan zachęcający do słuchania twoich piosenek?

„Daria ze Śląska tu była. Naprawdę”.

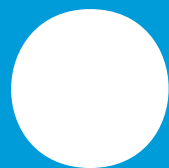
Przyznałaś też, że mogłabyś być również pisarką powieści science fiction. Czy mogłabyś więc w kilku zdaniach opisać, jak to wszystko się skończy?

„Daria ze Śląska, będąc ostatnio jednak zbyt przyziemną, odleciała w kosmos. Z tej perspektywy jakoś wszystko wydaje się mniejsze, mniej straszne. Zmienia swój pseudonim na Daria ze Słońca i co rano wypuszcza promienny streaming na Ziemię. Muzyka wchodzi przez oczy i skórę. Czasem razi, a czasem przyjemnie rumieni twarz. Miejscowi rolnicy mówią, że zboże ostatnio jakoś inaczej rośnie...”.

FOT. ADAM SŁOMIŃSKI



NO TAK S



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

Razem możemy więcej.



Anna Sęsiadek

Do ZAiKS-u dołączyłam przede wszystkim, aby chronić swoje choreografie. Dzisiaj korzystam także z innych form wsparcia, jaką jest na przykład możliwość skorzystania z pobytu w Domu Pracy Twórczej. DPT oferują spokój, cudowną, domową atmosferę, dzięki której można skupić się na twórczym myśleniu lub najzwyczajniej odpocząć po trudnym projekcie i przygotować się do kolejnego.

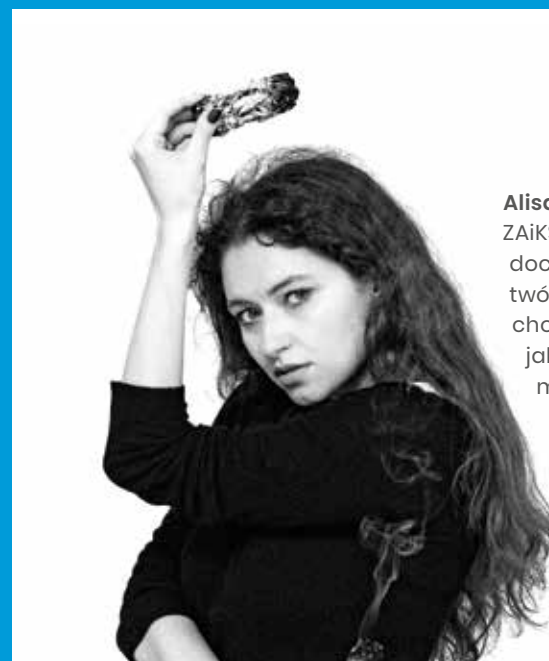
fot. archiwum prywatne



Bartosz Figurski

Dla mnie, jako choreografa, członkostwo w ZAiKS-ie to nie tylko ochrona utworów. Fundusz Popierania Twórczości, Domy Pracy Twórczej, konkursy choreograficzne, możliwość korzystania z obiektów sportowych pozwalają na kompleksowy rozwój artystów i artystek tej dziedziny sztuki. Reprezentacja, jaką daje Stowarzyszenie, daje mi silniejszą pozycję przy negocjowaniu umów oraz zwiększa widoczność moją oraz innych choreografek i choreografów na rynku pracy.

fot. Michał Sierszak



Alisa Makarenko

ZAiKS nauczył mnie jeszcze bardziej doceniać swoją pracę i szanować twórczość innych. Rozwijam sztukę choreograficzną w Polsce, pokazując jakim może być taniec i jaka jego moc. Cieszę się, że już 4 lata jestem członkinią ZAiKS-u, dostojnie reprezentując naszą sekcję H przede wszystkim w teatrach dramatycznych.

fot. Jerzy Sadowski



Dominik Więcek

Dołączyłem do sekcji H (Autorów Dzieł Choreograficznych) ZAiKS-u, wiedząc, że potrzebuję pomocy w dbaniu o mój dorobek, a możliwości wsparcia, jakie mogę otrzymać, będąc członkiem zrzeszonym, pozwolą mi na lepsze zrozumienie swoich praw na polu pracy artystycznej.

fot. Ola Osowicz

za'ks
sprzyjamy wyobraźni

FINANSE STOWARZYSZENIA W ROKU 2022

ZAIKS ORGANIZACJĄ ZBIOROWEGO ZARZĄDU

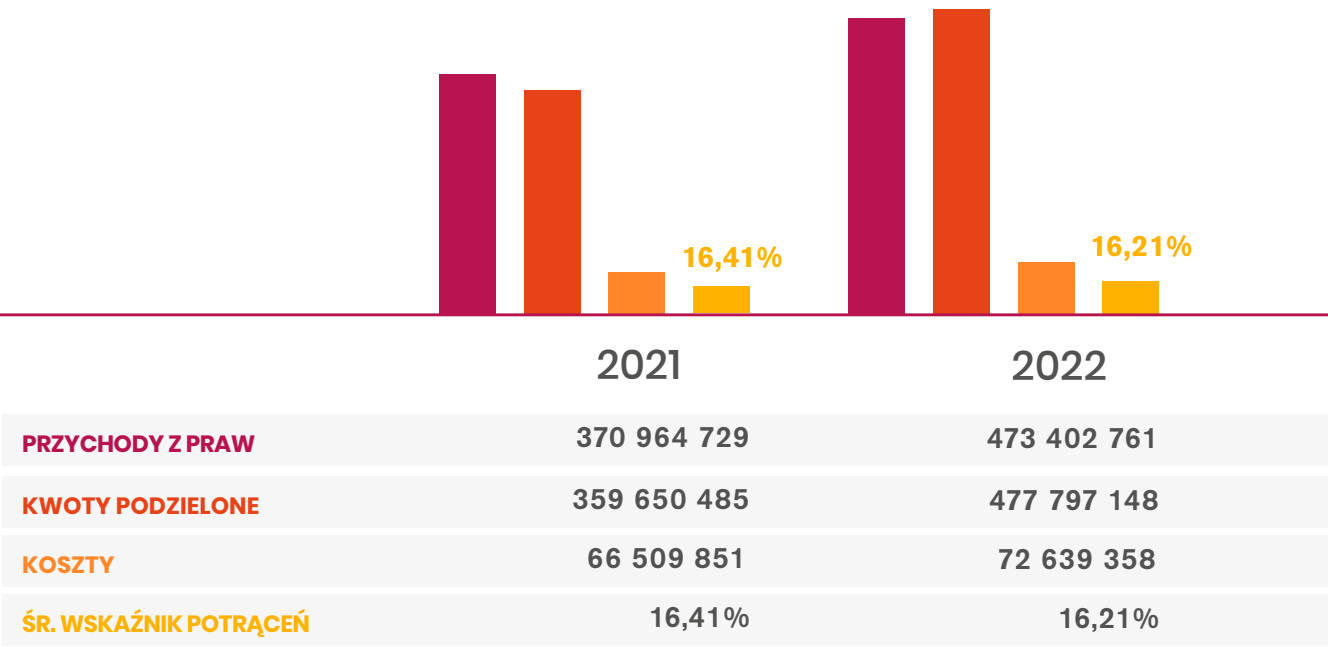
Szanowni Państwo,

mamy się czym chwalić! Rok 2022 był rekordowy dla finansów Stowarzyszenia. Odnotowaliśmy rekordowe wręcz przyrosty na wszystkich polach eksploatacji. Podobnie rzecz się ma z powierzonym nam repertu-
arem – rośnie liczba utworów, tantiemy wypłacamy coraz większej liczbie twórców. Te właśnie fantastycz-
ne wyniki (i tylko one) pozwoliły nam na kontynuację

pozostałych misji w sektorze socjalnym, edukacyjnym i kulturalnym. Pamiętajmy o tym, że stabilność inkasa i zwiększanie jego efektywności są gwarancją nie tyl-
ko przetrwania, ale i rozwoju naszej organizacji. Drugą stroną medalu zawsze jest rozważne wydatkowanie, ukierunkowane na wzmacnianie pozycji ZAIKS-u jako mecenasa kultury.

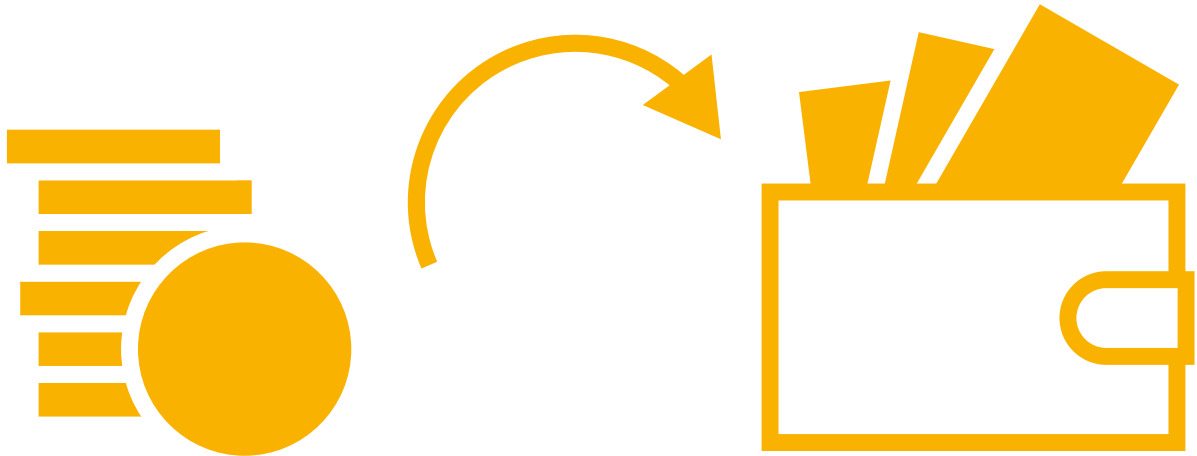
Wojciech Byrski
SKARBNIK ZARZĄDU
STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAIKS

PRZYCHODY Z PRAW I PODZIAŁ WYNAGRODZEŃ AUTORSKICH (W ZŁ)



2022

rekordowy rok pod
względem inkasa



liczba utworów bezpośrednio powierzonych
ZAIKS-owi przez twórców na koniec roku 2022

670 738

reprezentujemy
w Polsce ponad

4,5 mln

zagranicznych twórców
i wydawców muzycznych



rocznie dzielimy
ponad

400
mln zł

chronimy ponad

97 mln

utworów polskich
i zagranicznych



reprezentujemy około

30 tysięcy

polskich autorów
i wydawców muzycznych

<35

co czwarty twórca
z reprezentowanych
przez ZAIKS na
podstawie umowy
powierzenia praw ma
mniej niż 35 lat



liczba utworów krajowych
zarejestrowana
w 2022

45 917

PRZYCHODY Z PRAW Z UWZGLĘDNIENIEM ŹRÓDEŁ POBORU (W ZŁ)

ŹRÓDŁA	2021	2022	
NADANIA RADIOWE I TELEWIZYJNE	187 564 002	175 940 119	📺
PUBLICZNE WYKONANIA I ODTWORZENIA	66 715 696	118 183 460	👥
PUBLICZNE UDOSTĘPNIANIE I NADANIA W INTERECIE	43 895 314	80 305 870	☁️
REEMISJE	41 932 489	44 818 449	🔄
UTRWALENIA, ZWIELOKROTNIE NIA I WPROWADZENIA DO OBROTU	14 397 554	18 901 110	👁️
WYSTAWIENIA SCENICZNE	6 409 168	17 756 786	🎭
WYŚWIETLENIA W KINACH	3 607 804	10 443 705	🎬
CZYSŁE NOŚNIKI	6 003 877	6 552 907	📺
POZOSTAŁE	438 825	500 354	
RAZEM	370 964 729	473 402 761	

ROSNAĆCE WPŁYWY Z INTERNETU

WSKAŹNIK	2021	2022
INKASO PRZEKAZANE DO PODZIAŁU (MLN ZŁ)	50,4	70,3
WZROST (% ROK DO ROKU)	55%	40%
WZROST WARTOŚCIOWY (MLN ZŁ ROK DO ROKU)	17,9	19,9
UDZIAŁ INKASA Z POLA EKSPLOATACJI INTERNET W INKASIE ŁĄCZNYM ZAIKS-u	13,8%	15,5%

INKASO MIĘDZYNARODOWE

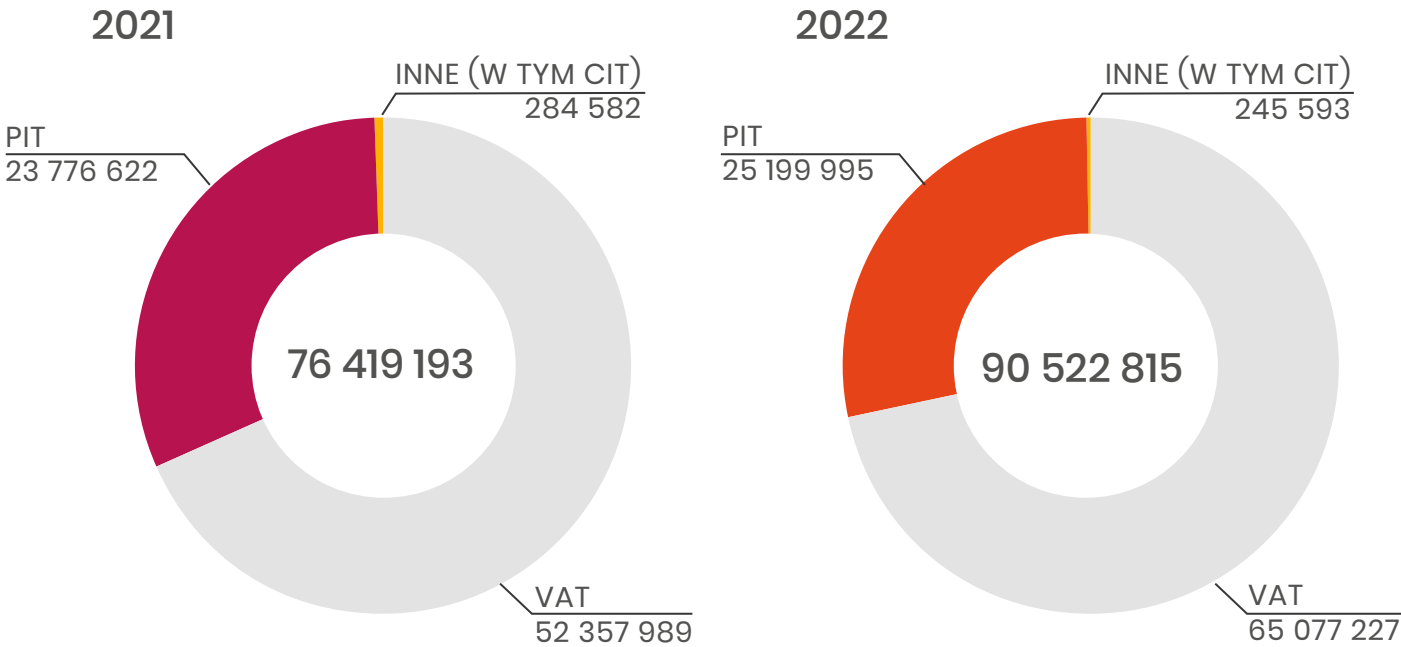
Do końca 2022 roku mieliśmy podpisane 153 umowy o reprezentacji z 95 organizacjami zbiorowego zarządzania na świecie.

WZROST INKASA Z ZAGRANICY (W MLN ZŁ)



ZAIKS RZETELNYM PODATNIKIEM (W ZŁ)

ZAIKS prowadzi rozliczenia z administracją skarbową zgodnie z obowiązującymi przepisami prawa. Z naszych obowiązków podatkowych wywiązujemy się bardzo dobrze.





FINANSE STOWARZYSZENIA



Co roku przekazujemy twórcom wiele milionów złotych należnych im wynagrodzeń. Jako stowarzyszenie prowadzimy szeroką działalność socjalną na rzecz naszych członków. Jesteśmy też jednym z największych w Polsce mecenasów kultury.

ZAIKS MECENASEM KULTURY

W roku 2022 Fundusz Popierania Twórczości ZAIKS-u wsparł twórców kwotą

10 305 900 zł



LICZBA WYPŁACONYCH STYPENDIÓW



LICZBA WYPŁACONYCH DOTACJI



ZAIKS OPIEKUNEM TWÓRCÓW

ZAIKS na cele socjalne, edukacyjne i kulturalne w roku 2022 przekazał

24 309 111 zł



OCHRONA TWÓRCZOŚCI

LICZBA UTWORÓW KRAJOWYCH ZAREJESTROWANYCH W ZAIKS-ie W DANYM ROKU



FINANSE STOWARZYSZENIA

BUY-OUT – NIEETYCZNY WYKUP

TEKST Olga Krysiak

Najłatwiejszy
pierwszy
krok

Wejdź na zaiks.org,
zrób pierwszy krok,
a my podpowiemy kolejne.
Wybierz temat, a nasza
strona doprowadzi cię
do właściwego formularza
lub skieruje do odpowiednie-
go pracownika biura.

za'KS
sprzyjamy wyobraźni

Pamiętacie, jak to było, kiedy pierwszy raz dostaliście propozycję pracy lub wykorzystania waszego utworu? Przypominacie sobie ten dreszczyk emocji i szczęście, jakie was ogarnęło? Ktoś wreszcie zechciał wam dać szansę, ktoś was docenił. Polecieliście jak na skrzydłach podpisać umowę. I podpisaliście ją bez czytania. Tak było? Ilu z was się przyzna, że jej nie przeczytało? A ilu powie szczerze, że nadal nie czyta podsuwanych im umów? A co potem? Zaskoczenie, że nie ma tantiem.

Nieprawda, że umowy typu buy-out, (czyli wymuszające na twórcach pełny lub częściowy wykup praw autorskich), w których pozbywamy się praw do swojego utworu, a także do wynagrodzenia za jego wykorzystanie, to coś nowego. Jestem dialogistką, przekładam i opracowuję obcojęzyczne dialogi filmowe na polski. Natykam się na te umowy od ponad dwudziestu lat i od dawna z nimi walczę. Czasem się udaje, czasem walka jest krwawa, a potem i tak dziękuję mi za współpracę, bo odmawiam zrzeczenia się praw. Ale bywa, że nie mamy co do garnka włożyć i jesteśmy postawieni pod ścianą. Tak, czasem podpisujemy złą umowę, bo nie mamy wyboru, częściej jednak dlatego, że nie mamy pojęcia, czym taka umowa skutkuje.

Ale do rzeczy. Co to jest buy-out? To nieetyczny wykup praw autorskich przez stacje telewizyjne i radiowe, serwisy streamingowe lub współpracujących z nimi pośredników. Twórcy na całym świecie są coraz częściej zmuszani do podpisywania umów, w których ich prawa są wykupywane w zamian za jednorazowe wynagrodzenie. W efekcie nie mogą liczyć na tantiemy w przyszłości. Boli? Oj, boli, boli. Zwłaszcza twórców polskich, którzy zarabiają mniej niż ich francuscy czy angielscy koledzy. Zrzekając się prawa do tantiem, pozbawiają się przyszłych dochodów z eksploatacji swojej twórczości. Ale dopiero po pewnym czasie dociera do nich, co zrobili.

Co na to prawo? To ciekawe, bo umowy typu buy-out są niezgodne z prawem większości krajów europejskich. W Polsce obowiązują przepisy zakazujące przenoszenia praw na przyszłe pola eksploatacji utworu. Polska ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych przewiduje również prawa niezbywalne, czyli przede wszystkim autorskie prawa majątkowe, takie jak na przykład prawo do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu audiowizualnego dla jego współtwórców.

Polska zdecydowała się na uściślenie przepisu art. 70 ustawy o prawie

autorskim stanowiącym, że prawo do wynagrodzenia dla współtwórców utworu audiowizualnego przysługuje również za eksploatację filmów i seriali przez obecnie najpopularniejsze medium, czyli platformy cyfrowe. Oczywiście zmiana ta spotkała się ze sprzeciwem czołowych platform, w tym tych największych, amerykańskich. Serwisy streamingowe wykorzystują różnice w regulacjach prawnych poszczególnych państw. W krajach europejskich stosują przepisy obowiązujące w Stanach Zjednoczonych, omijając prawa lokalne, które mogą chronić twórców przed wykupem. W ten sposób nierzadko udaje im się obejść działające w tych krajach organizacje zbiorowego zarządzania. Wszystko po to, by uniknąć płacenia tantiem twórcom.

Niestety, obecnie prawo twórców do otrzymywania tantiem jest coraz częściej kwestionowane. Zastępuje się je nową formą płatności, zwaną „copyright buy-outs”. Wykup praw autorskich jest nagminnie narzucany twórcom przez nadawców, producentów gier wideo, platformy cyfrowe i operatorów telewizyjnych, którzy przekazują im jednorazowe wynagrodzenie zamiast regularnego strumienia tantiem. Problem ten staje się jeszcze bardziej widoczny w świecie streamingu wideo, tj. w przypadku platform cyfrowych, które wykorzystują swoje potężne wpływy w przemyśle rozrywkowym, aby na stałe zmienić sposób współpracy z autorami tworzącymi dla nich treści. Podpisując umowy typu buy-out, polscy twórcy, podobnie jak europejcy, tracą uprawnienia i wpływ na to, jak będzie wyglądała przyszła eksploatacja ich dzieł, a także rezygnują ze swoich udziałów w kasowym sukcesie utworu. Najgorsze jest to, że amerykańskie platformy cyfrowe nie liczą się z prawem obowiązującym na rynkach, na które wchodzi. Narzucają swoje zasady i zmuszają twórców do podpisywania niekorzystnych umów.

Największym problemem jest jednak to, że twórcy często do ostatniej chwili tych umów nie widzą. Dostają zamówienie, a kiedy je zrealizują, bez żadnej dyskusji podsuwa się im

dokument do podpisu. Skarżą się na to członkowie organizacji zbiorowego zarządzania z całej Europy.

Podczas Creators Conference 2023 – konferencji zorganizowanej przez Europejskie Stowarzyszenie Kompozytorów i Twórców Piosenek ECSA – wypowiadali się znani kompozytorzy, a także przedstawiciele organizacji z całej Europy, takich jak np. SACEM. Brytyjski kompozytor Michael Price opowiedział o swoich doświadczeniach związanych z pracą nad filmami, do których pisze muzykę. Zdradził, że zatrudniani do filmu twórcy nie mają pojęcia, z kim będą pracować, ile wynoszą zarobki kolegów albo czym różnią się ich umowy. Żeby to zmienić, brytyjscy kompozytorzy zaczęli organizować spotkania online, podczas których rozmawiają o swoich problemach. We Francji podchodzą do tego praktycznie. Młodzi twórcy trafiają na warsztaty, gdzie uczy się ich, jak czytać umowę, co jest w niej ważne, a także jak radzić sobie ze stresem w pracy (przydałoby się każdemu!). Poza tym francuskie organizacje zbiorowego zarządzania chętnie służą pomocą i radą w sytuacjach, gdy twórcy mają wątpliwości. Notabene – ZAIKS również.

David El Sayegh, dyrektor generalny francuskiego SACEM-u, odpowiedział na pytanie, co według niego jest buy-outem. Uważa, że to fikcyjna sytuacja prawna, bo prawdziwy autor utworu traci wszelkie do niego prawa, nowym właścicielem utworu staje się korporacja, a taka sytuacja stoi w sprzeczności z francuskim prawem i kodeksem dobrych praktyk. Francuski Sąd Najwyższy wydał orzeczenie, które przesądza sprawę. Za autora utworu może być uznany tylko człowiek. Przepis z 1957 roku mówi wyraźnie, że autor ma prawo do dodatkowego wynagrodzenia w zamian za eksploatację swojego dzieła. To podstawowa zasada, bez której organizacje zbiorowego zarządzania nie mogłyby pobierać należności za wykorzystywanie utworów, a potem dzielić ich między uprawnionych.

Czasy się zmieniły, przemysł muzyki filmowej działa na rynku międzynarodowym. Podpisując umowę

Tak – tak,
nie – nie

Chcesz wiedzieć,
czy jakiś utwór został
zarejestrowany w ZAIKS-ie?
Sprawdź to w katalogu
muzycznym lub teatralnym
w serwisie zaiks.online

za'KS
sprzyjamy wyobraźni

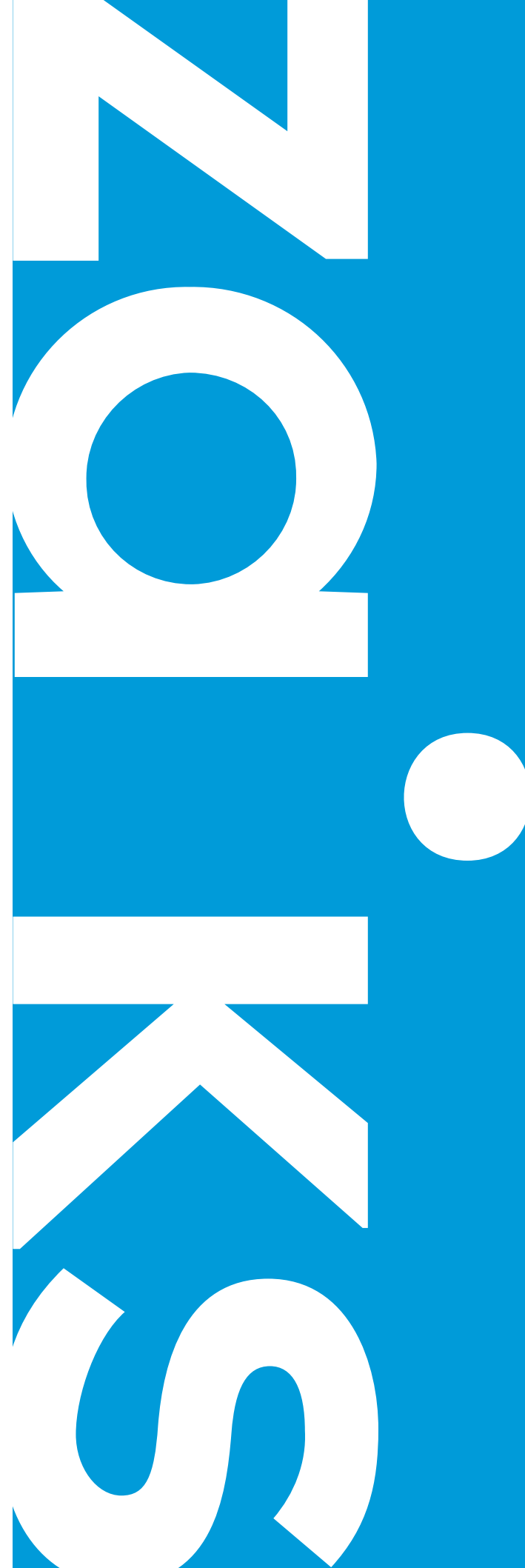
z Disneyem, Netflixem, czy Amazonem, mamy do czynienia z amerykańskimi korporacjami, które kierują się amerykańskim prawem. El Sayegh podkreślił, że należy wprowadzić nadrzędną międzynarodową zasadę, która stałaby ponad lokalnym prawem i uniemożliwiałaby podsuszanie twórcom umów typu buy-out. Francuzom udało się taką zasadę stworzyć, lecz na razie obowiązuje ona tylko we Francji i dotyczy kompozytorów muzyki. Francuski kompozytor podpisując amerykańską umowę zgodną z amerykańskim prawem, które zezwala na wykup praw autorskich, może we francuskim sądzie domagać się dodatkowego wynagrodzenia za wykorzystanie utworu. El Sayegh wyjaśnił, że Francja nie może narzucić innym krajom podobnego rozwiązania, ale na jej terytorium każdy kompozytor, także zagraniczny, ma możliwość dochodzenia swoich praw do tantiem na drodze sądowej. Oczywiście dotyczy to eksploatacji dzieła na rynku francuskim. El Sayegh podkreślił, że czas na kolejny krok. Należy wypracować podobne rozwiązania na poziomie europejskim, a potem globalnym. Ale trzeba to robić ostrożnie i z rozważą. Dodał, że prawo powinno chronić i wspierać twórców, którzy nie mają szans w negocjacjach z wielkimi platformami, a organizacje zbiorowego zarządzania – pilnować przestrzegania nowych przepisów.

W konferencji uczestniczyła także Emmanuelle du Chalendar, wiceszefowa działu prawa autorskiego Komisji Europejskiej. Mówiła o tym, że jednym z głównych celów unijnej dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym jest wprowadzenie zasady odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia dla twórców. Unia Europejska po raz pierwszy tak głęboko wchodzi w detale dotyczące rozwiązań legislacyjnych w poszczególnych krajach oraz chce wpłynąć na kształt umów zawieranych z twórcami. Dlatego zmiany mają dotyczyć przejrzystości w ujawnianiu informacji dotyczących wykorzystania utworu. Du Chalendar dodała też, że w tej chwili jej dział przygląda się umowom typu buy-out na ryn-

ku europejskim, zbiera informacje o tym, jak są wykorzystywane w różnych krajach, i porównuje je do procedur stosowanych we Francji. W ten sposób szykuje rozwiązania, które w przyszłości uregulują rynek umów z twórcami.

Najważniejszym przesłaniem tej konferencji było zwrócenie uwagi na to, że twórcy są na przegranej pozycji w walce z amerykańskimi korporacjami i dlatego UE i poszczególne kraje muszą znaleźć odpowiednie rozwiązania prawne, które będą ich wspierać. Żeby nie było tak, jak w latach 90. na rynku gier wideo, kiedy to firmy amerykańskie i azjatyckie – czyli pochodzące z krajów, w których prawo do dodatkowego wynagrodzenia dla twórców nie istniało – narzuciły swoje zasady i swoje umowy. Nikt wówczas nie stanął w obronie twórców, a teraz widzimy tego efekt: brak tantiem z tego obszaru. Nie możemy dopuścić, żeby to się powtórzyło. Twórcy biorący udział w konferencji podkreślali, że większa część ich dochodów pochodzi właśnie z tantiem, wypłacanych im przez organizacje zbiorowego zarządzania. Dlatego musimy się trzymać razem i wspólnie znaleźć wyjście z tego impasu.

Uczestnictwo w takich konferencjach otwiera oczy. Nie tylko korzystamy z wiedzy i doświadczeń innych krajów, ale też spotykamy się z twórcami, którzy często mają już za sobą to, co u nas dopiero się zaczyna. Takie spotkania są bardzo potrzebne, a wymiana informacji zdecydowanie ułatwia dotarcie do odpowiednich rozwiązań. Hasła rewolucji francuskiej znów są żywe. Wolność, równość i braterstwo dotyczą także twórców. Solidarność z najsłabszymi, a właśnie nimi jesteśmy w zderzeniu z amerykańskimi koncernami, wypiszmy sobie na sztandarach. Albo na koszulkach i czapkach, bo sztandary dawno wyszły z mody. Może brzmi to patetycznie, ale patos nie zmienia faktu, że to ważny temat. Ważny dla tych, których pracą jest tworzenie tego, co daje radość innym. A za pracę należy się godne wynagrodzenie. ●



Jesteśmy z tobą
w trudnych sprawach

**Od 1 stycznia 2023 działa
Zespół Reklamacji ZAIKS-u**

Zgłoszenie reklamacji dotyczącej nierozliczonych wynagrodzeń autorskich jest teraz dużo łatwiejsze. Wybierz najwygodniejszy dla ciebie sposób złożenia reklamacji!

Reklamację możesz złożyć w ZAIKS-ie lub przestać formularz reklamacyjny na adres naszego biura. Formularz w wersji elektronicznej jest również dostępny na naszej stronie internetowej.

Każde zgłoszenie reklamacyjne jest rejestrowane i posiada unikalny numer. Po nadaniu numeru (i wstępnej weryfikacji) jest przekazywane do właściwej komórki organizacyjnej Stowarzyszenia, która będzie zajmowała się rozpatrzeniem reklamacji. Standardowo jest na to 30 dni, ale w zależności od rodzaju i złożoności sprawy ten czas może ulec wydłużeniu.

Ważne: przy wypełnianiu formularza istotne jest podanie poprawnych danych osobowych oraz danych kontaktowych. To umożliwi szybszą weryfikację twojego zgłoszenia reklamacyjnego i kontakt z naszej strony.

Prosimy o możliwie szczegółowe opisanie sprawy, usprawni to cały przebieg procesu rozpatrywania reklamacji.

Jesteśmy po to, by pomagać!

CO NOWEGO W ZAiKS-ie

WYPŁACAMY PIENIĄDZE UPRAWNIONYM

Od początku roku wypłaciliśmy uprawnionym blisko 100 mln zł. W kwietniu podzieliliśmy ponad 22 mln zł tantiem za publiczne odtworzenia i wykonania oraz 5,6 mln z internetu. Jak co miesiąc przekazaliśmy też uprawnionym wynagrodzenia z tytułu wykonań na żywo, łącznie ponad 7 mln zł. Dokonaliśmy też repartycji dodatkowej na łączną kwotę ponad 26 mln złotych.

CZĘŚCIEJ SIĘ DZIELIMY

W kwietniu podzieliliśmy wynagrodzenia autorskie w kwocie 5,6 mln zł z jednego z dużych muzycznych serwisów streamingowych. Tym samym zwiększamy częstotliwość wypłat tantiem z dużych serwisów internetowych. Do tej pory było to raz do roku, teraz – raz na pół roku. Wciąż dużą kwotę w podziale stanowią rezerwy na poczet tantiem za utwory niezarejestrowane, dlatego zachęcamy twórców do jak najszybszego zgłaszania utworów i potwierdzania ich autorstwa w serwisie zaiks.online.

ŁATWIEJ Z mojeID

MojeID to narzędzie służące do bezpiecznej autoryzacji użytkownika podczas korzystania z usług internetowych. Autorki i autorzy wykorzystali je w ZAiKS-ie już 5469 razy, w tym prawie 2000 razy do zawarcia z nami umowy, a ponad 2000 razy do zmiany danych teleadresowych czy numeru konta bankowego w serwisie zaiks.online.

NOWE UMOWY, WIĘCEJ PIENIĘDZY

W kwietniu 2023 roku została zawarta umowa licencyjna z TikTok Information Technologies UK Limited, regulująca zarówno bieżące, jak i przeszłe wykorzystanie utworów w serwisach krótkich form wideo TikTok oraz Musical.ly.

Ponad 61 mln zł wyniosła kwota inkasa z internetu przekazanego do podziału w okresie styczeń – maj 2023 roku. Oznacza to wzrost wartości o 77% w stosunku do tego samego okresu roku poprzedniego.

W kwietniu podzieliliśmy wynagrodzenia autorskie ze Spotify za pierwsze półrocze 2022 roku. Tym samym zwiększamy częstotliwość wypłat tantiem z dużych serwisów internetowych. Do tej pory było to raz do roku, teraz – raz na pół roku. Kwota podziału była o 48% wyższa niż w tym samym okresie roku poprzedniego. Wciąż dużą kwotę w podziale stanowią rezerwy na poczet tantiem za utwory niezarejestrowane, dlatego zachęcamy do jak najszybszego zgłaszania utworów i potwierdzania ich autorstwa w serwisie zaiks.online.

TEATRY DAJĄ RADĘ

W pierwszym kwartale 2023 roku z wielkich praw zainkasowaliśmy 12 784 650 zł (ponad połowa planu), z czego tradycyjnie ponad 90% z teatrów – 11 741 712 zł. Reszta pochodzi z korzystania z utworów z zakresu wielkich praw w internecie oraz nadaniach radiowych i telewizyjnych.

MILEJ I WYGODNIEJ

Domy Pracy Twórczej ZAiKS-u stają się wygodniejsze i bardziej funkcjonalne dzięki prowadzonym remontom. Optymalizujemy koszty utrzymania obiektów, likwidujemy bariery architektoniczne, podnosimy poziom bezpieczeństwa przeciwpożarowego i standardy sanitarne. Chcemy, by nasze ośrodki dobrze służyły twórczyniom i twórcom – dziś i w przyszłości.

CO SŁYCHAĆ W EUROPIE

TEKST Anna Misiewicz

Wiosną tego roku po długiej pandemicznej przerwie twórcy i przedstawiciele ozz mogli się w końcu spotkać fizycznie, żeby przedyskutować najistotniejsze problemy i wyzwania stojące przed europejską branżą kreatywną.

W Brukseli odbył się kongres ECSA – Europejskiego Związku Kompozytorów i Autorów Piosenek, któremu towarzyszyła konferencja poświęcona między innymi rynkowi muzyki strumieniowej, sztucznej inteligencji i problemom z umowami wykupu w sektorze audiowizualnym.

O problemach, jakie generują muzyczne serwisy streamingowe dla autorów i artystów wykonawców mówi się od lat. W 33. numerze „Wiadomości” ZAIKS-u opisywaliśmy szerzej przygotowane przez różne instytucje raporty na ten temat. We wrześniu ubiegłego roku swój bardzo interesujący raport o muzycznych serwisach strumieniowych z punktu widzenia autorów, kompozytorów i reprezentujących ich ozz, przygotowany przez dziennikarza i konsultanta Emmanuela Legrand, opublikował GESAC. Szerokim echem odbiło się również badanie lokalnego rynku streamingowego zlecone przez niemiecki ozz GEMA. Niestety, jak można było wywnioskować z dyskusji na konferencji ECSA, moderowanej przez prezeskę tej organizacji Helienne Lindvall, mimo że wszystkie dowody na wypaczenia tego rynku są na stole, nie widać konkretnych działań mających im przeciwdziałać ani ze strony legislatorów, ani samego rynku. Stowarzyszenie Niezależnych Wydawców Muzycznych IMPALA, którego przedstawicielka brała udział w dyskusji, opracowało już w 2021 r. 10-punktowy plan uzdrowienia streamingu, sami jednak przyznają, że dwa lata później wszystkie te postulaty są aktualne. Wartość rynku muzyki strumieniowej, pomimo olbrzymiej popularności serwisów, systematycznie maleje, czego główną przyczyną są niezmieniane od ponad dekady ceny abonamentów, darmowe plany promocyjne, współdzielenie kont. To zastrzeżenie co do niezdolności rynku streamingowego do generowania wystarczających przychodów jest wspólne dla wszystkich uprawnionych. Jednak równie ważnym problemem, w którym interesy podmiotów zrzeszonych w IMPALI i wielkich wytwórni muzycznych są

nie pogodzenia z interesami twórców i artystów wykonawców, jest szokująco nierówny podział przychodów ze streamingu, w ramach którego wytwórnie zatrzymują 55% przychodów uzyskiwanych przez serwisy, którymi według własnych zasad dzielą się z wykonawcami, podczas gdy autorzy, kompozytorzy i wydawcy muzyczni muszą się podzielić jedynie 15% przychodów, które pozostają po potrąceniu kosztów przez serwisy. Trudno spodziewać się od wytwórni, że dobrowolnie zrezygnują ze swojej przewagi finansowej nad udziałami autorskimi, w tym zakresie niezbędne wydaje się uregulowanie podziału za pomocą narzędzi legislacyjnych. Zanim to jednak nastąpi, wytwórnie, które obok pośredników cyfrowych są odpowiedzialne za zamieszczanie nagrań w serwisach, mogłyby się przyczynić do lepszej identyfikacji części autorskich poprzez powiązanie przekazywanych przez nich numerów identyfikacyjnych fonogramów – ISRC z numerami identyfikującymi utwory – ISWC. Lepsza identyfikacja utworów mogłaby realnie wpłynąć na ich wartość w streamingu. Na razie jednak nie widać woli takiej współpracy po stronie wytwórni. Kolejne nierozwiązane problemy związane z konsumpcją muzyki w serwisach streamingowych to brak odzwierciedlenia rzeczywistych preferencji słuchaczy w wypłatach dla twórców i artystów wykonawców czy trudności w promocji niszowej i nowej muzyki, z czym wiąże się również brak wiedzy co do zasad, jakimi kierowane są algorytmy wykorzystywane przez serwisy.

Do podjęcia konkretnych działań w sprawie serwisów streamingowych potrzebna jest wola polityczna. W poszukiwaniu poparcia dla postulatów twórców i reprezentujących ich ozz-ów GESAC zorganizował po koniec maja spotkanie branży kreatywnej z posłami w Parlamencie Europejskim. Pretekstem do rozmowy był końcowy etap przygotowania dwóch raportów Komisji Kultury PE – *O twórcach na rynku muzyki strumieniowej* i *O sytuacji socjalnej i zawodowej artystów*. Mają one szczególne znaczenie, ponieważ ten typ raportu zmusza Komisję Europejską do formalnej odpowiedzi, która może się zakończyć propozycją legislacyjną. Dlatego zaproszeni przez GESAC twórcy starali się przekonać europarlamentarzyistów do uwzględnienia w raporcie konieczności

rozwiązania trzech najpilniejszych problemów dotyczących rynku muzyki strumieniowej.

- Niezdolność rynku streamingowego do generowania wystarczających przychodów dla twórców i innych uprawnionych i zmniejszająca się sukcesywnie wartość tego rynku (wg wyliczeń IMPALI obecna wartość rynku muzyki strumieniowej to ok. 42% jego najwyższej historycznej wartości). Spadek wartości rynku jest konsekwencją niezmiennych cen abonamentów i licznych modeli promocyjnych, co realnie obniża wartość zamieszczanej w serwisach muzyki. Należy zagwarantować, żeby praca autorów nie mogła dłużej być traktowana jako darmowy kapitał do rozwoju własnych strategii serwisów streamingowych.

- Nieustająca nierówność w podziale wynagrodzeń pomiędzy różnymi zainteresowanymi stronami, o której piszemy powyżej. Obowiązujący obecnie nieuczciwy podział przychodów z rynku muzyki strumieniowej swą niesprawiedliwością szkodzi autorom i kompozytorom, zagrażając trwałości ich kariery zawodowej na rynku cyfrowym.

- Wyzwania strukturalne związane z dysfunkcjami, brakiem przejrzystości i różnorodnością kulturową na platformach strumieniowego przesyłania muzyki. Obecnie muzyczne serwisy streamingowe działają w prawnej próżni, jeśli chodzi o różnorodność prezentowanych przez nie treści i transparentność algorytmów. Istnieje pilna potrzeba interwencji na poziomie UE, aby zapewnić wyekspozowanie i możliwość odkrywania utworów europejskich oraz różnorodność kulturową wśród obfitości treści dostępnych w serwisach streamingowych. Legislatozy europejscy podjęli już interwencję mającą na celu promocję europejskiej kultury i różnorodności państw członkowskich UE w dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych, zapewniając właściwą widoczność i promocję europejskim utworom audiowizualnym w serwisach VoD. Podobne rozwiązania powinno się przyjąć w stosunku do muzycznych serwisów streamingowych.

Drugi z raportów przygotowywanych przez Komisję Kultury PE ma się odnosić do sytuacji socjalnej i zawodowej europejskich artystów i twórców i skłonić Komisję Europejską do podjęcia inicjatywy legislacyjnej mającej im zapewnić prawo do uczciwego wynagrodzenia, prawo do ochrony socjalnej, w tym dostępu do systemów zabezpieczenia społecznego i emerytalnego, prawo do zbiorowych ne-

gociacji i reprezentacji. Przy tej okazji GESAC chciałby doprowadzić do legislacyjnego rozwiązania problemu tzw. umów wykupu (buy-outów), które europejskim twórcom narzucają amerykańskie serwisy VoD. Ten temat był również poruszony w panelu na konferencji ECSA. Znany brytyjski kompozytor Michael Price, autor muzyki m.in. do seriali *Sherlock* i *Dracula* porównywał treść umów, jakie zawierał z BBC na kompozycje do tych produkcji. W ciągu 10 lat dzielących oba serie model umowy zmienił się drastycznie, praktycznie pozbawiając twórcę gwarancji wynagrodzenia z dalszej eksploatacji serialu. *Dracula* powstawał już we współpracy z Netflixem, więc nawet tak szacowna instytucja jak BBC przychyliła się do narzucanego przez tę platformę modelu współpracy. Według Michaela Price'a zaburzenia rynku, które wprowadziły serwisy VoD, są silniejsze i dotkliwsze niż w przypadku wcześniejszych zmian technologicznych. Ponadto narzucane twórcom umowy o zachowaniu poufności pozbawiają ich informacji o wysokości wynagrodzenia i zasadach jego ustalania, co stawia mniej doświadczonych twórców w jeszcze bardziej niedogodnej sytuacji negocjacyjnej, a tych, którzy starają się walczyć o swoje prawa, naraża na wykluczenie z zamówień. Kompozytor widzi szansę na przeciwstawienie się tym praktykom w dostępie do informacji, solidarności twórców i wspólnej walce, takiej, jaką podjęli niedawno strajkujący scenarzyści amerykańscy.

Natomiast w opinii GESAC ten problem musi zostać rozwiązany poprzez inicjatywę ustawodawczą na poziomie unijnym, ponieważ obecne ramy prawne nie są wystarczająco jasne i skuteczne, aby sprzeciwić się tej masowej nieuczciwości i zagrożeniu dla warunków pracy kompozytorów i autorów. Brak zaangażowania po stronie europejskich decydentów politycznych w rozwiązanie ich problemów przy tej okazji oznaczałoby aprobatę dla takiego zachowania i utrwalenie narzucanych praktyk, obchodzących przepisy i zasady UE. Stąd wyraźny apel w czasie spotkania Meet the Authors z europarlamentarzystami, żeby sprzeciwić wobec buy-outów znalazł swoje odzwierciedlenie w raporcie Komisji Kultury PE.

Ostatnim z palących problemów dotyczących branży kreatywną omawianym w trakcie konferencji ECSA jest obserwowane w ostatnich miesiącach masowe rozpowszechnienie się projektów opartych na sztucznej inteligencji, w tym generycznej AI, takich jak ChatGPT. Jak grzyby po deszczu pojawiają się też nowe projekty muzyczne z wykorzystaniem AI. Jeden z panelistów – Florian Koempel, niemiecki prawnik i konsultant branży muzycznej – prezentował kilka z tych projektów, motywując publiczność do zgadywania, które z utworów są owocami oryginalnej

twórczości człowieka, a które AI. Mimo dostrzeżeń jeszcze niedoskonałości technologia AI uczy się niezmiernie szybko, a im więcej osób korzysta z promowanych narzędzi, tym więcej materiałów do analizy mają algorytmy. Wniosek z dyskusji jest być może trudny do zaakceptowania – nie da się powstrzymać tego procesu, należy założyć, że cała muzyka, historyczna i współczesna, została już przez AI „zaciągnięta”. Należy się natomiast zastanowić, jak naprawić brak wystarczającego zainteresowania tą technologią na początkowych etapach jej rozwoju, jak i z kim negocjować właściwe stawki licencyjne na wykorzystywaną muzykę, jak zapewnić twórcom odszkodowanie za budowanie komercyjnych projektów AI w oparciu o ich twórczość, pozyskaną bez odpowiedniej zgody.

Na poziomie europejskim nie zaistniały do tej pory inicjatywy legislacyjne regulujące wykorzystanie AI w obszarze kultury. Zaproponowane przez Komisję Europejską rozporządzenie o zharmonizowanych zasadach dotyczących sztucznej inteligencji (AI Act) odnosi się do tzw. zastosowań AI wysokiego ryzyka, jak zbieranie danych biometrycznych, zarządzanie infrastrukturą krytyczną czy ochrona granic. Jednak w trakcie prac nad dokumentem w Parlamencie Europejskim pojawiła się inicjatywa, aby uznać technologie generujące teksty, jak ChatGPT, Midjourney, DALL-E, za projekty wysokiego ryzyka i uregulować zasady, na jakich mogą one korzystać z praw własności intelektualnej. Treść przepisów regulujących ten temat zaproponowana przez Komisję ITRE i LIBE Parlamentu Europejskiego zakłada m.in., że narzędzia takie mają być zgodne z prawem Unii, a firmy stosujące tę technologię zobowiązują do ujawniania, z jakich treści kreatywnych korzystano w danym projekcie. Stanowisko komisji parlamentarnych musi zostać jeszcze przyjęte w głosowaniu plenarnym, ale już daje przyczynek do dyskusji, czy wykorzystanie AI również w innych dziedzinach twórczości da się w tym dokumencie uregulować. Takie rozszerzenie zakresu AI Act wymagałoby jednak przeprowadzenia wcześniejszej oceny skutków regulacji, do czego raczej nie dojdzie na tym etapie prac legislacyjnych, więc potrzebny jest nacisk na Komisję Europejską, aby wykorzystanie przez sztuczną licencję zasobów kulturalnych znalazło jak najszybsze odrębne rozwiązanie prawne.

W kwietniu tego roku, po trzech latach przerwy, przedstawiciele ozz spotkali się podczas Komitetu Europejskiego CISAC w Pradze. W trakcie obrad poruszono oczywiście wszystkie omówione już wyżej tematy, ale osobne miejsce poświęcono reformie CISAC, która ma zostać przyjęta na tegorocznym Zgromadzeniu Generalnym w Meksyku i ogólnej kondycji środkowo- i wschodnioeuropejskich ozz-ów

po okresie pandemii. Inkaso w regionie, pomimo znacznego odbicia w dwóch ubiegłych latach, jeszcze nie powróciło do rekordowego poziomu ponad 470 milionów euro z 2019 r. (w 2021 r. łączne inkaso w regionie wyniosło niewiele ponad 420 milionów euro). Po covidowych obostrzeniach największe straty nadal odnotowują teatry, znaczny wzrost inkasa można za to dostrzec w sztukach wizualnych. Imponuje również licencjonowanie online – w 2021 r. w regionie Europy Środkowo-Wschodniej przychody z internetu wzrosły o 63%, chociaż nadal odpowiada to zaledwie 7,7% ogólnego inkasa ozz-ów z tego regionu. Lokalne ozz-y borykają się z licznymi problemami, takimi jak próby nadmiernej regulacji rynku podejmowane w Rumunii, Mołdawii czy Czechach, brak prawidłowej regulacji rekompensaty za kopiowanie prywatne w Polsce, Serbii, Słowenii i Rumunii, czy rosnąca konkurencja ze strony podmiotów oferujących tzw. free music – muzykę nieobjętą ochroną ozz-ów. W kontekście przeszkód szczególnie sytuacja panuje na terytoriach państw – byłych republik radzieckich, gdzie rosyjska organizacja RAO od lat podejmuje próby eliminacji lokalnych ozz-ów z rynku pod pozorem ochrony interesów popularnych rosyjskich twórców. Komitet Europejski CISAC na drodze rezolucji jednogłośnie potępił działania RAO w Azerbejdżanie, Armenii, Gruzji, Mołdawii i Kazachstanie. Sprawozdanie z regionu nie mogło pominąć bezprecedensowej akcji solidarności zainicjowanej przez europejskie ozz-y, a w szczególności ZAIKS, w odpowiedzi na wybuch wojny w Ukrainie. Projekt #CreatorsforUkraine zgromadził od lutego 2022 r. ponad 1,6 miliona euro; przeznaczono na bezpośrednią pomoc ukraińskim twórcom, którzy pozostali w kraju, oraz wsparcie dla tych, którzy znaleźli się na emigracji w sąsiadujących państwach.

Wydawałoby się, że po gigantycznym kryzysie branży kreatywnej, będącym wynikiem pandemii Covid-19, rynek powoli wychodzi na prostą. Niestety, okazuje się, że pandemia wzmocniła jedynie problemy branży – rozwój serwisów streamingowych i VoD nie przyczynił się do wzrostu wynagrodzeń twórców i artystów wykonawców. Ogromna popularność AI stanowi realne zagrożenie dla niektórych zawodów kreatywnych, a brak odpowiednich regulacji pozwala projektom wykorzystującym sztuczną inteligencję pasożytować na chronionej twórczości. Dodatkowo wojna w Ukrainie i towarzyszący jej kryzys ekonomiczny tworzą stan niepewności co do przyszłości branży koncertowej, w której wielcy gracze eliminują mniejsze podmioty promujące niszowy repertuar, a którym to znacznie trudniej było powrócić na rynek po covidowych obostrzeniach. Z wszystkim tymi wyzwaniami będą musieli się zmierzyć europejscy i krajowi legislatorzy i to bez zbędnej zwłoki. ●

ZAIKS pod ręką

W serwisie zaiks.online sprawdzisz kto, kiedy i za co ci zapłacił. Dowiesz się, gdzie i ile zarabiają twoje utwory. Uzyskasz zdalnie licencję. Sprawdzisz, czy utwór został zarejestrowany w katalogu muzycznym lub teatralnym ZAIKS-u. Sprawdzisz, czy ZAIKS nie szuka cię, by wypłacić tantiemy.

Na stronie zaiks.org znajdziesz kontakt do inspektora terenowego ZAIKS-u i dowiesz się, jak prosto i szybko podpisać umowę. Obliczysz samodzielnie koszty licencji. Łatwo załatwisz sprawę, korzystając z nawigacji i odpowiedzi na stronie.

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

zaiks.org
zaiks.online

za'KS
sprzyjamy wyobraźni

ZAiKS NA START

Budowa nowoczesnego ZAiKS-u trwa od lat i jest to proces ciągły. Są jednak w tej historii momenty przełomowe, takie jak powstanie grupy roboczej „Start”

TEKST Jerzy Łabuda

Pod koniec 2021 roku w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS powstała robocza grupa składająca się z twórców, ekspertów od technologii, specjalistów od finansów oraz prawa. Think-tank – pewnego rodzaju komitet doradczy, który zaczął kierować rozwojem Stowarzyszenia. Co udało się osiągnąć w ciągu ostatnich pięciu lat?

Od pomysłu, który narodził się w pociągu z Sopotu do Warszawy, do realnych, dużych zmian w największej organizacji zbiorowego zarządu – historia grupy „Start” (tak była nazwana na początku swojej działalności) jest historią współczesnego ZAiKS-u.

Zaczęło się od małej grupy roboczej. Od 2021 roku był to zespół, w którego skład wchodził – główny pomysłodawca grupy Tomek Lipiński, Miłosz Bembinow, Marek Hojda, Paweł Michalik i Daniel Świerczewski. W 2022 roku dołączyli Ferid Lakhdar i Agnieszka Pacholczyk. Również w 2022 roku robocza grupa „Start” przekształciła się w Zespół Analiz i Strategii.

Trzeba pamiętać, że różne wyzwania pojawiające się na horyzoncie działań zespołu wymagają różnych kompetencji, tak więc do jego prac dołączają też eksperci różnych specjalizacji.

Początki prac zespołu wspomina Tomek Lipiński: „Wprawdzie jestem związany z ZAiKS-em od lat 80. ale w 2017 roku jako członek zarządu mogłem spojrzeć na Stowa-

rzyszenie z innej perspektywy. Określiłem trzy obszary, które zawsze chciałem zmienić, okazało się, że wszyscy widzą sprawy podobnie.

Temat pierwszy to było uczynienie z ZAiKS-u instytucji maksymalnie przyjaznej dla użytkownika. Stowarzyszenie musi być *user friendly*, bo doświadczeniem wielu twórców było to, że ZAiKS szczególnie przyjazny nie był. Krążenie po korytarzach od pokoju do pokoju mogło frustrować, szczególnie młodych twórców, nieprzyzwyczajonych do mozolnego pokonywania biurowych przeszkód.

Drugim, wewnętrznym problemem ZAiKS-u była struktura. O ile trudno było zarzucić organizacji brak skutecznego działania, to równie trudno było ją uznać za gotową na szybkie zmiany konieczne do nadążania za ewoluującym rynkiem kreatywnym.

Trzeci temat to brak informacji o tym, jak właściwie działa organizacja pracy. Wiadomo, że ZAiKS działał, ale opierał się na ludziach, zwyczajach. Dlatego potrzebny był audyt funkcjonalny oraz platforma wymiany informacji między różnymi wydziałami. Plus, oczywiście, potrzebna była dogłębna analiza rynku – nowych podmiotów, nowego biznesu”.

Miłosz Bembinow, prezes ZAiKS-u, dodaje: „Nadążanie za technologią i ekonomią to warunek istnienia ZAiKS-u. Zaczęliśmy od

Nadążanie za technologią i ekonomią to warunek istnienia ZAiKS-u. Zaczęliśmy od analizy funkcjonowania biznesu, a teraz opracowujemy technologie wykorzystujące m.in. AI. Jesteśmy już w stanie oferować innym podmiotom know-how niezbędny do ochrony praw autorskich. Zespół Analiz i Strategii pełni funkcję wydziału badań i rozwoju, jedną z najważniejszych funkcji w ekonomii opartej na wiedzy

analizy funkcjonowania biznesu, a teraz opracowujemy technologie wykorzystujące m.in. AI. Jesteśmy już w stanie oferować innym podmiotom *know-how* niezbędny do ochrony praw autorskich. Zespół Analiz i Strategii pełni funkcję wydziału badań i rozwoju, jedną z najważniejszych funkcji w ekonomii opartej na wiedzy”.

Paweł Michalik, zastępca dyrektora generalnego: „Rozwijamy się zarówno technologicznie, jak i biznesowo – wspólnie z ludźmi od IT i praktyki biznesowej tworzymy rozwiązania pomagające twórcom otrzymywać wynagrodzenie za ich pracę wykorzystywaną w coraz nowszych i zaskakujących kontekstach”.

Co się do tej pory udało zrealizować? Całkiem sporo. Radykalnie zmieniła się dostępność usług ZAiKS-u. Nowa strona z całkowicie nową architekturą informacji, jej połączenie z serwisem zaiks.online dało zupełnie nowe możliwości. Za kulisami, w chronionych serwerowniach działają już eksperymentalne systemy do analizy treści w internecie oparte na uczeniu maszynowym. System obsługi kont autorskich na zaiks.online ma już potencjał i jakość użytkowania porównywaną z najlepszymi systemami bankowymi online. Audyt funkcjonalny został wykonany, a jego wyniki są już wykorzystywane w optymalizacji pracy Biura. Jednym z największych sukcesów jest jednak zmiana nastawienia. ZAiKS nie obawia się już zmian, które niesie przyszłość. Co więcej, dostrzega technologię jako sojusznika w misji zapewniania twórcom uczciwego wynagrodzenia, nie jako zagrożenie.

Daniel Świerczewski, kierownik Wydziału Informatyki podsumowuje: „Tematy, jakimi Start się zajmował, to badanie otoczenia w szerokim aspekcie organizacyjnym i technologicznym. Dzięki rozm-

wom i budowaniu networkingu rozpoczęliśmy analizę takich zjawisk jak blockchain, NFT, wspieranie ML dla procesów ozz-ów. Nawiązaliśmy współpracę z organizacjami zbiorowego zarządu z Europy i świata na poziomie wcześniej niepraktykowanym – rozmawiamy z ich ekspertami i inżynierami. Obserwujemy i włączamy się w projekty, które budują przyszłość ozz-ów na najbliższe lata. Pod wpływem zespołu prowadzenie projektów i zaangażowanie w inicjatywy w Polsce i za granicą przeszło z trybu pasywnego w aktywne szukanie i testowanie scenariuszy działania i budowania kooperacji. Podpatrywane i przenoszone na nasz grunt rozwiązania, budowanie perspektywy i świadomości sytuacji w CISAC-u i w kontaktach bilateralnych spowodowało zmianę, która zaowocuje w kolejnych latach.

Można wymienić na przykład proces obsługi Digitalu – prowadzimy aktywne działania ewaluujące dostępne rozwiązania i ich ewentualne użycie w naszych procesach biznesowych. W zakresie pozyskiwania informacji wdrożyliśmy lub jesteśmy w trakcie wdrażania rozwiązań automatyzujących i wspierających pozyskiwanie i licencjonowanie jeszcze dokładniej i sprawniej, tam gdzie do tej pory wykonywano to ręcznie. Jesteśmy otwarci na rozwiązania i technologie z całego świata i czujemy, że współpraca przyniesie nam realne efekty”.

„Dziś rzadziej bywamy na kongresach o prawie autorskim, a częściej na pokazach start-upów czy konferencjach technologicznych. Aktywnie staramy się wychwytywać każdą nowinkę czy najlżejszą zmianę paradygmatu na korzyść biznesu. Ze wszystkimi naszymi działaniami musimy być pierwsi, to nasze zobowiązanie wobec twórców” – dodaje Paweł Michalik. ●



PRODUCENT – STUDIUM CHAOSU W BRANŻY MUZYCZNEJ

TEKST Beata Ejzenhart-Ismaïlov

KŁOPOTLIWA MULTIDYSCYPLINARNOŚĆ

Autor, kompozytor, producent muzyczny (aranżer), manager, booker, promotor, dystrybutor, wytwórnia, wydawca, producent (fonogramu, wideogramu). Można się w tym wszystkim pogubić, a przecież „my tylko chcemy robić muzykę”. Jakby tego pomieszania z poplątaniem było mało, konieczna jest fundamentalna wiedza na temat tego, czym są i komu przysługują prawa autorskie czy pokrewne: prawa wykonawcze i prawa producenckie (w rozumieniu producenta fonogramu), do tego mamy jeszcze producenta muzycznego (aranżera). Kombinacji jest wiele, jak w kostce Rubika. Problematyczne, szczególnie z punktu widzenia laika, jest przenikanie się powyższych: jestem twórcą, jestem wykonawcą, jestem płatnikiem za nagranie, klip, tłoczenie albumu, za promocję całości. W podobnych przypadkach obserwuję z ubolewaniem brak elementarnej wiedzy w zakresie przysługujących praw. Od lat współpracuję z artystami, twórcami, producentami muzycznymi, czyli (będę to podkreślać niczym mantrę) aranżerami, producentami fonogramów i wideogramów, labelami, quasi-labelami, pseudo-labelami, etc.

KIM WŁAŚCIWIE JESTEM? JAKIE MAM PRAWA? GDZIE MOGĘ CO ZGŁOSIĆ? KIEDY? JAK? Z KIM? DLACZEGO?

Nie są to wbrew pozorom rozważania filozoficzne, a standardowy zestaw pytań, na jakie nie znają odpowiedzi – nazwijmy to – „uprawnieni”. Problem ten dotyczy również ludzi pracujących

w naszej branży i legitymujących się mianem „specjalistów”, których brak wiedzy (lub wyrachowanie) naruszają elementarne prawa (nieświadomych i nazbyt ufnych) uprawnionych.

PRODUCENT AUDIO-WIDEO (FONOGRAMU I/LUB WIDEOGRAMU) = PŁATNIK
Zacznijmy od podstaw, cytując za J. Bartą i R. Markiewiczem:

Fonogramem, stosownie do art. 93 ust. 1 pr. aut., jest pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej wykonania utworu albo innych zjawisk akustycznych.

Wideogram, zgodnie z definicją z art. 94 ust. 2 pr. aut., obejmuje pierwsze utrwalenie sekwencji ruchomych obrazów.

Prawo do fonogramu i wideogramu powstaje w sposób pierwotny na ich producentów. Problem polega na tym, że nie istnieje żadna legalna definicja „producenta” (fonogramu i wideogramu – upraszczając dalej „audio-wideo”). Rodzi to sporo niejasności w praktyce. W czasach sprzed streamingu, kiedy nikt nie wydawał singli, a do wydania albumu niezbędna była wytwórnia – lub jak kto woli z angielska „label” – to był ów tajemniczy „producent” („audio” lub „audio-wideo”). Dlaczego? Bo to był płatnik (wykładał na wszystko kasę).

Brak definicji nie oznacza jednak, że mamy w prawie jakąś pustkę. Znów, cytując za J. Bartą i R. Markiewiczem:

„**Producent fonogramu**” i „**producent wideogramu**” w ustawie autorskiej oznaczają osobę (fizyczną lub

prawną), która podejmuje inicjatywę i ponosi koszty określonego materiału muzycznego lub wizualnego.

„Wytwórnia” (dla wielu, niestety, każdorazowo tożsamą z producentem fonogramu) obecnie nazywa się każdy, byleby przyciągnąć artystów marzących o kontrakcie (windującym karierę pod niebiosa – przynajmniej w wyobrażeniach). Powstaje jednak zasadnicze pytanie o to, czy samo nazwanie cebuli ogórkiem sprawi, że stanie się ona ogórkiem? Nie. Na polskim rynku muzycznym roi się od firm ogłaszających się „wytwórniami” („labelami”), które z wytwórniami (labelami) poza nazwą nie mają nic wspólnego. Może trafił się na taką firmę?

Ujmując to najprościej jak się da:

- jeśli jesteś twórcą (własny tekst, własna kompozycja) i płacisz za nagranie, aranżację, klip, tłoczenie, promocję w radiu czy mediach...
- jeśli jesteś wykonawcą i płacisz za wszystko: nagranie, tekst, kompozycję, aranżację, klip, tłoczenie, promocję w radio czy mediach...
- jeśli wydajesz swoje utwory wyłącznie w streamie i nie płacisz za tłoczenie, ale za resztę już tak...

i masz „kontrakt” („umowę”) z wytwórniami (labelami) – to znaczy, że to kontrakt z fikcją literacką. Płatnik to wytwórnia. Jesteś płatnikiem? Jesteś wytwórniami.

Kolejne *case study* to wmawianie artystcie, że prawa do fonogramu przysługują realizatorowi dźwięku, który nagrał w swoim studiu wokale albo nagrał wokale i instrumenty, albo na zamówienie artysty nagrał i wyprodukował całość. I w tym przypadku właścicielem praw nie jest osoba dokonująca nagrania ale płatnik.

Przedstawiając to jeszcze bardziej obrazowo: jeśli pójde do krawcowej i poproszę, żeby uszyła mi sukienkę wedle mojego projektu, jakimś szwem, który wykracza poza moje możliwości, z użyciem moich materiałów i kolorowych guzików, ona ją uszyje, a ja za nią zapłacę, to czyja będzie ta sukienka? Moja. Tak samo jest, kiedy artysta przychodzi do wytwórni i płaci za stworzenie singla, teledysku i pro-

mocję utworu/albumu w radiu i prasie. Z chwilą zapłaty staje się właścicielem praw do fonogramu i/lub wideogramu.

Jeśli nie masz tej świadomości, to zapewne nie masz też własnego kodu ISRC (uzyskasz go pod adresem e-mail: zpav@zpav.pl). Jeśli nie masz kodu ISRC, to najpewniej w Związku Producentów Audio-Video (ZPAV) czyli w najprostszym ujęciu u płatnika tantiem producenckich jest podany kod ISRC fikcji literackiej (twojej pseudo wytwórni), która to w takim wypadku jest uprawniona do odbierania należnych tobie tantiem. Taki psikus. Aby to sprawdzić, wystarczy telefon lub mail do ZPAV. Na dziesięciu współpracujących ze mną w ostatnim czasie artystów, dziewięciu było producentami audio-wideo, nie mając o tym pojęcia, z czego sześciu z nich zostało zapewnionych, że prawa producenckie im nie przysługują (i uwierzyli na słowo), a troje nawet nie zapytało. Żaden z dziewięciu faktycznych producentów audio-wideo nie miał zgłoszonego repertuaru, ale repertuar w ZPAV zgłoszony był.

Podobnie dzieje się w przypadku dystrybucji cyfrowej. Otóż twój dystrybutor cyfrowy, tj. podmiot pośredniczący w dostarczeniu twojej muzyki do serwisów cyfrowych, nie jest twoją wytwórniami! Dystrybutor cyfrowy to nie wydawca, wytwórnia czy label. Dystrybutor to dystrybutor. Błędne wypełnianie metadanych utworu przed jego wysyłką do streamu skutkuje tym, że dystrybutor będzie niesłusznie wpisany jako podmiot uprawniony do odbierania tantiem producenckich. Dla czego dystrybutorzy, wiedząc, że nie są uprawnieni, nie proszą o korektę w otrzymanych metadanych? Nie wiem. Gdybym miała zacięcie do teorii spiskowych, dodałabym sobie tysiące rekordów katalogu wpisanych błędnie, które po zsumowaniu dają całkiem pokaźną sumę, jeśli się nikt nie upomni i wyobrażam sobie, ilu się nie upomni. Całkiem przyjemna piramida finansowa. Jednakże nie piszę kryminałów, więc powtórzę: nie wiem, dlaczego nieuprawniony z tytułu praw producenckich dystrybutor



nie tłumaczy błędu uprawnionemu i zgłasza niezgodne ze stanem faktycznym dane na swoją korzyść.

Dla uzupełnienia i przestrogi dodam, że przeanalizowałam umowy zawierane z „fikcjami literackimi” (np. firmy promujące odpłatnie muzykę w radio i prasie czy dystrybutorzy cyfrowi nazywający się „wytwórniami” i wszelkie inne podmioty nazywane przeze mnie pieśzczołtliwie „pseudo-wytwórniami”, będące wytwórniami tylko z nazwy) i w żadnej z nich faktyczni właściciele fonogramu/wideogramu nie zrzekli się swoich praw. Co nie znaczy, że historia nie zna i takich przypadków. Kiedy nie znamy swoich praw, tym łatwiej jest nam się ich pozbyć jednym podpisem, w przeświadczeniu, że ten czy inny zapis to pewnie norma.

CO NA TO ZWIĄZEK PRODUCENTÓW AUDIO-WIDEO (ZPAV)?

ZPAV, podobnie jak ZAiKS, co otrzyma, to zarejestruje. Nie ciąży na nim obowiązek sprawdzania poprawności zgłaszanych danych. Na szczęście da się to odkręcić bez sporu sądowego. Jeśli twój fonogram i/lub wideogram zostały zgłoszone nieprawidłowo przez nieuprawnionego, musisz zgłosić do ZPAV, że tak się stało, poprzez właściwe zgłoszenie utworu. Kiedy te dwa zgłoszenia nałożą się na siebie „utwór wpada w konflikt”, który strony muszą wyjaśnić, w czym ZPAV pomaga, kiedy zachodzą wątpliwości. Po rozwiązaniu konfliktu uprawniony (faktyczny producent audio-wideo) otrzyma należne mu tantiemy, a nienależnie pobrane kwoty zostaną wykazane jako minus na saldzie konta nieuprawnionego. Aby tak się stało trzeba jednak wiedzieć, że jest się producentem audio-wideo i zgłaszać swoje utwory do ZPAV. Nie należy z tym zwlekać, ponieważ należne nam honorarium ze Związku Producentów Audio-Video będzie na nas czekać tylko 3 lata...

PRODUCENT MUZYCZNY (ANRANŻER) A UDZIAŁ AUTORSKI

Pisałam o tym w kwietniowym numerze kwartalnika z 2022 w kontekście farbowanych twórców, kupujących gotowe utwory i rejestrujących je jako własną twórczość (artykuł

Twórca za dwa funty s. 84-86) ale przypomnę: W rozumieniu Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 roku piosenka to utwór słowno-muzyczny. **Twórca-mi utworu słowno-muzycznego jest kompozytor i autor tekstu.** To kompozytorowi i autorowi tekstu przysługują prawa autorskie. Jeśli kompozytorem muzyki i autorem tekstu jest ta sama osoba, to tylko takiej osobie będą przysługiwały prawa autorskie do piosenki jako utworu słowno-muzycznego. Jeśli autorem tekstu jest jedna osoba (lub więcej osób), a ktoś inny (jedna osoba lub więcej) jest kompozytorem, to prawa autorskie będą przysługiwać wszystkim jako współtwórcom.

Twórcy/twórcom (kompozytor/kompozytorzy, autor/autorzy tekstu) piosenki przysługują prawa autorskie majątkowe i osobiste. Z całą stanowczością należy podkreślić, że tylko twórca ma prawo zarejestrować utwór w ZAiKS-ie.

Do tematu powracam znów w kontekście producentów muzycznych (aranżerów), tym razem mając na tapcie nagminne dopisywanie się do udziałów autorskich. Naturalnie bezprawnie i na szkodę uprawnionych. Podkreślę z pełną stanowczością: producent muzyczny/aranżer, o ile nie tworzył linii melodycznej, to nie twórca. Takie jest prawo, czy się to komuś podoba czy nie. A jednak producent muzyczny żąda uznania autorstwa pomimo braku wkładu w melodię czy tekst i nie jest to odosobniony przypadek, a plaga. Uzasadnień jest wiele: „Należy mi się 20% tantiem, bo takie jest prawo”, „Należy mi się 20% tantiem, wszyscy tyle biorą” i moje ulubione „Bez 20% tantiem nie siadam do roboty”. Ostatnie pozostawię bez komentarza. Należy przy tym podkreślić, że producenci pobierają wynagrodzenie należne im za stworzenie aranżacji.

„NALEŻY MI SIĘ”

Najprościej bzdurność powyższego twierdzenia wyjaśnić następująco:

X przychodzi do Y z gotową kompozycją i tekstem. X płaci Y za wyprodukowanie utworu. Y wpisuje się do udziałów autorskich na przysłówio- we „należne mu za aranż 20%”. Utwór

pt. *Oszustwo* zostaje zarejestrowany w ZAiKS-ie (tekst: 50% X, muzyka: 30% X, 20% Y).

Następnie do X zgłasza się Z mający pomysł na zupełnie nowy aranż. Gdyby 20% należało się za aranż, z mocy prawa należałoby utwór zarejestrować ponownie w kombinacji – tekst: 50% X, muzyka: 30% X, 20% Z – wykluczając z udziału Y. Rejestracja taka nie jest jednak możliwa, ponieważ niezbywalne osobiste prawa autorskie są niezbywalne.

To, co się należy producentowi muzycznemu, to wynagrodzenie, prawa wykonawcze i tantiemy wykonawcze ze STOART/SAWP.

„TAKIE JEST PRAWO”

Podobno kłamstwo powtarzane 100 razy staje się prawdą. Na szczęście tak nie jest. Wypowiedzenie praktyk stosowanych przez lata nie będzie należało do łatwych. Wyrugowanie ich w pełni być może jest nawet niemożliwe, ale warto podkreślać ich naganność, sprzeczność z zasadami współżycia koleżeńskiego i klasyfikację karną. Tym bardziej, że powoływanie się na nieistniejące przepisy („mam prawo do”, „przysługuje mi z mocy prawa”, etc.) to już nie drobne kłamstwo.

Art. 286 § 1. Kto, w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, doprowadza inną osobę do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem za pomocą wprowadzenia jej w błąd albo wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 8.

„Ignorantia iuris nocet” – nieznajomość prawa szkodzi, głosi łacińska paremia prawnicza. Co za tym idzie, nieznajomość prawa nie zwalnia z jego stosowania. Świadomość prawna w branży muzycznej jest niestety na bardzo niskim poziomie. Umowy są długie i skomplikowane, jednak ich analiza jest konieczna. Podobnie jest ze znajomością przysługujących nam praw. Niewiedza nie jest niczym złym sama w sobie, ale działanie w branży muzycznej bez tej wiedzy jest mocno utrudnione i szkodliwe. Karygodnym natomiast jest świadome łamanie pra-

wa, naginanie go do własnych celów czy ignorancja prawna, szczególnie w odniesieniu do „specjalistów”, na których „słowie honoru” opierają swoje decyzje i działania artyści (niejednokrotnie, jak ich potocznie nazwałam, „multidyscyplinarni”), jak pokazuje moje doświadczenie, nie tylko ci debiutujący.

GDZIE PO PORADĘ?

O poradę prawną w kwestii meandrow prawa autorskiego czy też analizę umowy pod kątem niekorzystnych zapisów można poprosić Wydział Prawny ZAiKS-u z tym, że prawnicy ZAiKS-u zbadają w szczególności, czy przesłana umowa nie stoi w sprzeczności z umową o zbiorowe zarządzanie. Darmowe porady prawne oferuje również Music Export Poland (szczegóły znajdziesz na stronie www.musicexportpoland.org w zakładce „aktywność”). Tam z pewnością możemy omówić wątpliwości dotyczące tego, jakie prawa nam przysługują i co z nimi dalej robić. Można też oczywiście skorzystać z odpłatnej pomocy prawnej w kancelarii. Szczepie odradzam zostawianie spraw samym sobie, bo później wygląda to tak, jak przedstawiłam w tekście.

A CO Z JUŻ ZAREJESTROWANYMI W ZAiKS-ie UTWORAMI?

Do niedawna zmiany udziałów autorskich w zarejestrowanym utworze można było dokonać wyłącznie na podstawie wyroku sądowego, jednak od 1 kwietnia br. ZAiKS wprowadził możliwość jednorazowej zmiany w zarejestrowanym utworze za porozumieniem stron. Rozwiązanie słodko-gorzkie (trzeba dojść do porozumienia), ale zdecydowanie kosztujące mniej nerwów i nakładów finansowych niż długoletni proces. Można mnie uznać za niepoprawną optymistkę, ale mam nadzieję, że wraz z rosnącą świadomością uprawnionych uda się stopniowo stłamsić branżowe patologie albo przynajmniej zniechęcić do współpracy ze zwyczajnie nieuczciwymi ludźmi. Czasy nieustannie się zmieniają, dlatego życzę nam wszystkim lepszych ludzi wokół. ●

Andrzej Dąbrowski. 85. urodziny TO SPRAWIŁ RYTM!

TEKST Maciej Szalbierz



FOT. AUTOPIRETT

Jak wygrywać na torze wyścigowym oraz grać i śpiewać na największych krajowych scenach muzycznych? To możliwe, jeśli jesteś człowiekiem wielu talentów i pasji. Tak jak Andrzej Dąbrowski: perkusista, wokalista, kierowca rajdowy, fotograf, dziennikarz...

Ten artysta to przykład pewnego paradoksu. Oto uznanemu jazzowemu perkusiście prawdziwą popularność przyniosła dopiero muzyka rozrywkowa. Andrzej Dąbrowski wszedł w lata 70. ubiegłego wieku jako najlepszy wokalista w ankiecie czytelników „Jazz Forum”, zarazem świętując triumfy na festiwalach piosenki niekwestionowanymi przebojami: *Zielono mi* (Opole 1970), *Do zakochania jeden krok* (Opole i Sopot 1972), *Niewczesna miłość* (Opole 1974). A przecież były jeszcze choćby *Przygoda z Marią*, *Bywaj nam, Mary Ann*, *To sprawił rytm*, czy *A ty się bracie nie denerwuj* – pierwszy rodzimy piłkarski szlagier, zagrzewający do boju podczas pamiętnych mistrzostw świata w piłce nożnej w 1974 roku. A rok po tym, jak Zbigniewowi Wodeckiemu przyniosły mega popularność *Chałupy Welcome To*, Dąbrowski zaserwował swój wielki wakacyjny superhit *Szał By Night* (swoją drogą jego tekst to niezła lekcja dykcji: „Szał by night, barwny slajd, winter party w śniegach Tatr – pawie pióra, gna wichura. Honey moon, mocny rum, wyleniałych morsów tłum, w koafiurach w zaspę nura”).

Paradoks, bo zanim pojawił się Dąbrowski-piosenkarz, działał od kilkunastu lat Dąbrowski-jazzman. Ale zacznijmy od początku.

Nasz bohater przyszedł na świat 13 kwietnia 1938 roku w Wilnie. Wkrótce wojenna zawierucha przegnała rodzinę Dąbrowskich do Szczawnicy, a potem do Krakowa.

„Wszystko w moim życiu było dziełem przypadku. Nie zdałem ze szkoły podstawowej do ogólniaka, oblałem egzamin, ale akurat otwierało się liceum muzyczne, a ponieważ trochę grałem na fortepianie, to zdałem egzamin i przyjęto mnie do szkoły” – opowiadał o swoich wczesnych latach Andrzej Dąbrowski.

Absolwent krakowskiego Liceum Muzycznego trafił następnie na Wydział Instrumentalny Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie w klasie perkusji (jeden z jego profesorów stwierdził, że Andrzej ma wyjątkowe poczucie rytmu i przekwalifikował go z fortepianu na perkusję).

Jako dwudziestolatek Dąbrowski zaliczył swój oficjalny jazzowy debiut w trio Wojciecha Karolaka. Po tych występach jego kariera zaczęła nabierać tempa. W latach 1958-1961 był perkusistą w gru-

pie Andrzeja Kurylewicza. W tamtym czasie wziął udział w pierwszej edycji kultowego jazzowego campingu „Jazz na Kalatówkach” (1959). Przez kolejne pięć lat występował u boku Jana „Ptaszyna” Wróblewskiego. Wchodził w skład zespołów prowadzonych m.in. przez Krzysztofa Komedę, Tomasa Stańkę, Zbigniewa Namysłowskiego, Andrzeja Trzaskowskiego, Krzysztofa Sadowskiego. Z Grupą Organową tego ostatniego pokazał się nie tylko jako utalentowany perkusista, ale także jako rasowy wokalista bluesowy, wykonując ze swadą standard *I Got My Mojo Working*.

Towarzyszył w studiach nagraniowych, jak i na scenie, także zagranicznym tuzom jazzu. Występował z saksofonistą Luckym Thompsonem, pianistą Budym Powellem, piosenkarką Josephine Baker czy legendarnym Stanem Getzem, który w 1960 roku był gwiazdą trzeciej edycji Jazz Jamboree, a poza występem na festiwalowej scenie zarejestrował materiał na płytę znaną jako „Stan Getz w Polsce”. Amerykańskiemu tenorzyście towarzyszyli wówczas Andrzej Trzaskowski na fortepianie, Roman Dyląg na kontrabasie oraz właśnie Andrzej Dąbrowski na perkusji.

„To była nocna sesja. Byliśmy w dużej sali Filharmonii Narodowej na scenie i czekaliśmy na zezwolenie od jego menedżera z Ameryki na nagranie płyty w Polsce. Około godz. 1 w nocy zaczęliśmy nagranie i do rana, przez kilka godzin, nagraliśmy cały repertuar. Miałem ogromną treść, największą w życiu (...) Jak ja mogę grać z najlepszym saksofonistą na świecie? To było coś niesamowitego, ogromne przeżycie i duża nobilitacja” – wspominał po latach perkusista.

A przecież prócz muzyki Andrzej Dąbrowski to także legenda wyścigów samochodowych. W 1957 roku, jako zaledwie 19-latek, swój rajdowy debiut okraślił zdobyciem wicemistrzostwa Polski. Potem jeszcze sześćdziesiąt trzy razy stawał na różnych stopniach podium. Parał się również dziennikarstwem, jego reportaże ilustrowane własnymi fotografiami (także z miejsc, w których koncertował) drukowane były w magazynie „Motor”, pisał też m.in. do „Przekroju”, „Polityki” i czasopism jazzowych. W latach 70. współpracował z Programem III Polskiego Radia, prowadząc audycje muzyczne „Trzy kwadransy jazzu” i „Z wokalistyką na Ty”.

W 2021 roku ukazała się biograficzna książka *Andrzej Dąbrowski. Do zwiariowania jeden krok*.

Bo rzeczywiście – co by tu nie mówić – od tylu aktywności pewnie można zwiariować. Oczywiście – pozytywnie!

Marek Biliński. 70. urodziny ELECTRO MAN

TEKST Marek Dusza

Kreator oryginalnych elektronicznych brzmień, wirtuoz klawiatur, muzyk obdarzony wielką wyobraźnią i talentem do tworzenia melodyjnych utworów – Marek Biliński, polska odpowiedź na Jeana-Michela Jarre’a – obchodzi 70. urodziny.

Szczecinianin z urodzenia, wychował się w muzycznej rodzinie. Biliński rozpoczął edukację w szkole muzycznej w klasie skrzypiec, a następnie uczył się grać na fortepianie, klarnecie, perkusji, kontrabasie i gitarze basowej. Ukończył Akademię Muzyczną w Poznaniu w klasie kontrbasu z wynikiem bardzo dobrym. Jeszcze na studiach grał na elektronicznych klawiaturach w zespołach rockowych i jazzowych. W 1975 razem z basistą Henrykiem Tomczakiem założył instrumentalną grupę Heam grającą rock progresywny. Jak podaje Wikipedia, brzmienie Heam było bliskie dokonaniom zespołu SBB, a gra Marka Bilińskiego zainspirowana nagrańmi popularnego wówczas japońskiego muzyka Isao Tomity. W październiku 1975 Heam zdobył nagrodę „Złotego Kameleona” w konkursie Wielkopolskich Rytmów Młodych w Jarocinie, co umożliwiło pierwsze nagranie w studiu Giełda w Poznaniu (suite *Przedwiośnie*). Wkrótce Heam występował na jednej scenie z Czesławem Niemenem oraz zespołami SBB i węgierskim Skorpio, a następnie podjął współpracę z wokalistką Haliną Frąckowiak.

Solową karierę Bilińskiego rozpoczęło nagranie albumu „Ogród króla świtu” dla wytwórni Wifon w 1983. Longplay zdobył status Złotej Płyty, w czym pomógł mu z pewnością wideoklip do przebojowego utworu *Ucieczka z Tropiku*. Popularność najlepszego w Polsce instrumentalisty ugruntował jego drugi solowy album „E=mc²” (Polton, 1984). Trzyczęściowa suitea pod tym tytułem zajmowała całą drugą stronę winyla; artysta wykorzystał na nim brzmienie kilku różnych syntezatorów. Dla Poltonu nagrał jeszcze dwie pozycje: LP „Wolne loty” (1986) i MC „Ucieczka do tropiku” (1987).

W latach 1986-1990 Biliński był wykładowcą Akademii Muzycznej w Kuwejcie. Tworzył muzykę z motywami

arabskimi, które znalazły wyraz w suicie *Twarze pustyni*, utworze reprezentującym Kuwejt na wystawie światowej EXPO ’92 w Sewilli.

Po powrocie do Polski Biliński nagrał piąty studyjny album „Dziecko Słońca” (Digiton, 1995). Wydana trzy lata później kompilacja jego nagrań „The Best of Marek Biliński” przypomniła dorobek prekursora muzyki elektronicznej i twórcy pierwszych polskich przebojów w tej kategorii. W programie TVP2 zaprezentowano jego recital „Muzyczne opowiadania”. Przygotował też reedycje swoich płyt na płytach kompaktowych.

Marek Biliński przywiązuje wagę do oprawy świetlnej swoich koncertów, czego doskonałym przykładem był koncert „Początek światła” w Złotowie, zarejestrowany przez TVP1 i wyemitowany 1 września 1996. Kolejne wielkie koncerty plenerowe artysty odbyły się w 1993 w Szczecinie i rok później w Krakowie. Spektakularnym wydarzeniem z jego udziałem był zorganizowany 12 marca 2000 koncert z okazji 1000-lecia Zjazdu Gnieźnieńskiego, transmitowany na żywo przez TVP. W czerwcu 2003 zagrał koncert multimedialny „Noc Świętojańska” na Wyspie Ołowianka w Gdańsku.

Marek Biliński jest także twórcą muzyki filmowej, teatralnej i baletowej. Przywiązuje dużą wagę do jakości brzmienia swoich nagrań, jak i projektów graficznych okładek. Kolejne reedycje są poddawane remasteringowi z wykorzystaniem nowoczesnej techniki analogowo-cyfrowej i wydawane zarówno na płytach CD, DVD, jak i na winylach. Artysta jest stałym gościem wystawy Audio Video Show odbywającej się jesienią w Warszawie. Współpracując z dystrybutorem sprzętu klasy hi-end Nautilus, prezentuje audiofilom swoje nagrania w najwyższej jakości. Jest to także okazja do porozmawiania z utytułowanym muzykiem i zdobycia autografów, z czego skrzętnie korzystają fani el-muzyki.

FOT. TOMEK MAKOLSKI



Przemysław Śliwa. 80. urodziny

TAŃCZYĆ, BY WZRUSZAĆ

TEKST Małgorzata Komorowska

Artystyczna droga, jaką przebył, wydaje się typowa dla tancerza: szkoła, teatry. Ale Przemysławowi Śliwie udało się zaznaczyć na niej własne miejsce. Po ukończeniu warszawskiej Szkoły Baletowej (1963) był przez dziesięć lat solistą baletu Opery Poznańskiej, tańcząc szereg czołowych partii w klasyce (Poeta w *Sylfidach*, Albert w *Giselle*, Zygryd w *Jeźdźcach łabędzim*). Zdecydowanie wyróżniał się jednak w baletach choreografa Opery, Conrada Drzewieckiego. Kiedy Drzewiecki uzyskał zgodę na utworzenie autonomicznego Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (1973), odszedł z Opery, a wraz z nim Przemysław

Śliwa, który stał się pierwszym solistą nowego zespołu. Właśnie w choreografiach Drzewieckiego stworzył dwie role, które przeszły do historii: pierwszą, jeszcze w Operze, w *Cudownym mandarynie* Béli Bartóka (1970).

Całym wieczorem Bartóka dyrygował wtedy Bohdan Wodiczko, dzięki czemu muzyka miała energię i napięcie. Drzewiecki rozegrał całość na śmietniku wielkiego miasta. Grasyjących tam trzech opryszków wypychało Dziewczynę na ulice, by wabiła klientów dla obłupienia ich z pieniędzy. Chłopak (żaden mandaryn), czyli młody Przemysław Śliwa, puste miał kieszenie i nie był w stanie przeciwstawić się przemocy, lecz z niezwykłą

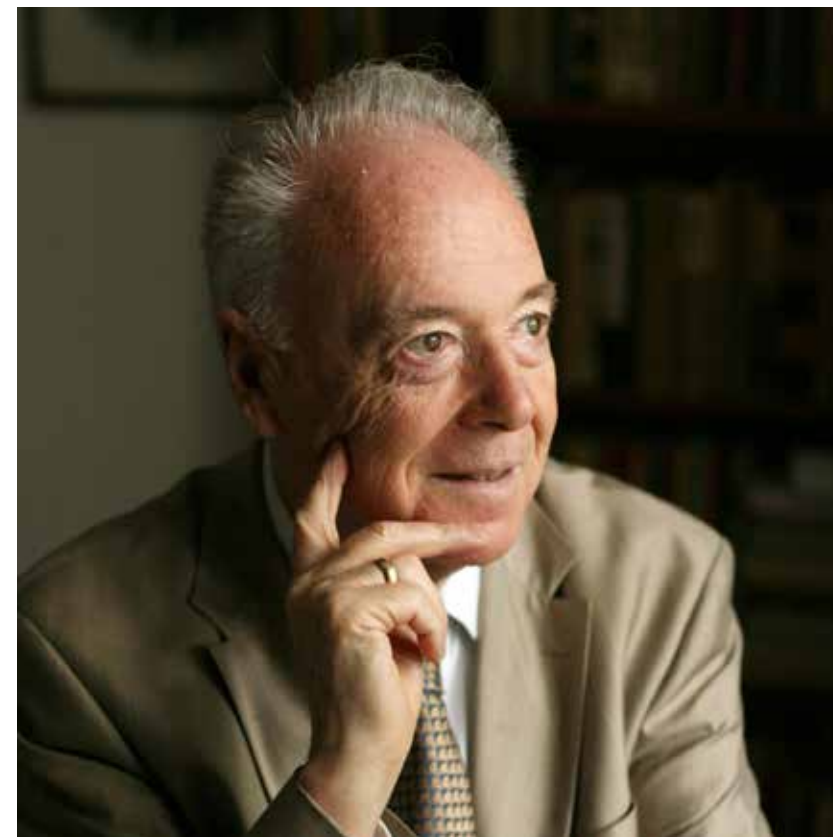
siłą pociągała go Dziewczyna. Okrutnie katowany, wyrwał się ku niej z takim bólem, tęsknotą i miłością, że widownia zamierała.

Na otwarcie własnej już działalności w Polskim Teatrze Tańca Drzewiecki stworzył i wystawił nowy balet: *Epitafium dla Don Juana* z tytułową, wielką rolą Śliwy (1974). Gitarowa muzyka hiszpańska została tu elektronicznie spreparowana, wykorzystano znane kobiece wątki, a główną postać skomplikowano. Śliwa swą interpretacją niósł przekaz, że Juana raczej nękały niż cieszyły libertyńskie grzechy; że zabijał mimochodem, uwodził tańcem i urodą, ale też miotał się w przerażeniu, bo nieustannie czyhała na niego Śmierć – ważna postać w przedstawieniu.

W latach 1976-1982 pracował w Teatrze Muzycznym w Gdyni, a następnie przez dekadę w Operze w Bydgoszczy, gdzie wystawił m.in. *Pana Twardowskiego Różyckiego* i sam, oprócz roli tytułowej, tańczył Diabła. Wprowadził też na bydgoską scenę *Dzwonnika z Notre Dame* (z muzyką Pugniego i Gliera) z własną rolą garbusa Quasimodo, a później (1984) *Peer Gynta* do muzyki Griega. W 1992 r. osiadł w Krakowie jako kierownik baletu i choreograf Opery i Operetki w Krakowie. Należy do współzałożycieli Krakowskiej Fundacji Sztuki Baletowej (1994) i organizatorów Krakowskiej Wiosny Baletowej. Jednym z ostatnich jego dokonań była stylowa choreografia tryptyku *Scene buffe* Alessandra Scarlatti dla Polskiej Opery Królewskiej (2019).

W wywiadach przyznawał, że więcej czasu poświęcał na teatralny i charakterologiczny aspekt roli niż na czysto taneczną jej doskonałość. W *Słowniku tańca współczesnego* (Łódź 2022) w jego biogramie autorka, Jagoda Ignaczak, napisała: „Był jednym z najbardziej charyzmatycznych tancerzy swojego pokolenia”. Rzeczywiście. W urodziny Przemysława Śliwy wspominamy jego zgrabną sylwetkę, wyrażającą zwykłe napięcie i upór w dążeniu do celu, który on tylko znał, oraz niesforne kędziory, wnikiwe spojrzenie i wymowne dłonie, co przykuwały wzrok. On nie tylko świetnie tańczył – on potrafił wcielić się w postać tańcem. ●

FOT. KARPATI & ZAREWICZ



Jarosław Abramow-Newerly. 90. urodziny MIŁOŚNIK ŻYCIA I RÓŻ

TEKST Małgorzata Abramow-Newerly

Dusza towarzystwa. Pogodny, błyskotliwy, dowcipny, szarmancki, taktowny, serdeczny i życzliwy, uszanował każdą panią domu bukietem czerwonych róż, co nadało mu żartobliwy przydomek różofila, a następnie na deser siadał do pianina i spełniał każde muzyczne życzenie. Taki zawsze był Jarosław Abramow-Newerly, wszechstronnie uzdolniony człowiek pióra i klawiatury, kompozytor, autor tekstów piosenek i słuchowisk, satyryk, dramaturg, prozaik... mój Ojciec. Dziś dostojny Jubilat, który ukończywszy 90 lat, zachował pogodę ducha, niespotykaną wiedzę o kulturze, teatrze, literaturze, historii i muzyce, a nade wszystko niebywale drobiazgową pamięć i talent gawędziarski.

W dzieciństwie prawie każde niedzielne popołudnie wyglądało podob-

nie: po obiedzie Tata zabierał mnie w odwiedzin do starszych, często osamotnionych osób, które ze wzruszeniem opowiadały o swoim życiu, a my słuchaliśmy – Tata z wielką uwagą, ja niekoniecznie. W większości były to koleżanki mojej babci. Ojciec był przez nie traktowany jak ukochany syn, na którego z utęsknieniem czekały, nieraz już od progu z żalem wspominając mu, że go cały tydzień nie było. Kiedy nie przejawiałam ochoty na kolejne odwiedzin i okazałam Tacie swoje niezadowolenie, cierpliwie mi tłumaczył, że kiedyś zrozumie i doceni te spotkania, bo starzy ludzie uczą nas życia. Z biegiem lat przyznaję mu rację. Podziwiam jego mądrość, wrażliwość, dobroć, skromność, pamięć oraz pragnienie, by ocalić od zapomnienia ludzi, których już nie ma wśród nas.

Zawsze chciał, bym poznawała ludzi, uczyła się języków, zwiedzała świat. Zabierał mnie na różne spotkania i ciągle powtarzał, że nigdy nie wiadomo, co mi się w życiu przyda. A dzisiaj, kiedy spacerujemy po Warszawie, pokazując miejsca, opowiada mi o ludziach, zdarzeniach, historiach – zawsze barwnie, ciekawie, że chce się go ciągle słuchać. Jak wdzięcznego strażnika pamięci. Jak żywą encyklopedię kultury. To bardzo cenne w dzisiejszym świecie, tak skoncentrowanym na medialnych aktualnościach.

Być może to zbyt sentymentalnie zabrzmi, jeśli napiszę, że zawdzięczam memu Ojcu bardzo wiele. Ale taka jest prawda. Pamiętam, jak lubiłam siadać na podłodze przy pianinie i słuchać, jak gra i śpiewa. Zawsze się śmiałam, kiedy zamiast zapomnianych słów piosenki śpiewał „parirarirara”. Także muzyka klasyczna rozbrzmiewała w domu i w samochodzie, gdyż ją kocha po dziś dzień. Jako dziewczynka z Tatą byłam pierwszy raz w Teatrze Wielkim na *Traviacie* Verdiego i w Filharmonii Narodowej. To on nauczył mnie pływać, jeździć na nartach i na łyżwach. On też czytał mi książki na dobranoc. Z nim jako sześciolatka podróżowałam po Europie, siedząc lub śpiąc na tylnym siedzeniu dacia.

Tata ma jeszcze jedną i to chyba dość rzadko spotykaną cechę w świecie artystycznym: szczerze cieszy się z sukcesów kolegów i pragnie, by byli docenieni. W wywiadach więcej mówi o innych niż o sobie. Nie mówi źle o ludziach, a jeśli rzeczywiście nie potrafi powiedzieć czegoś dobrego, to milczy. Nie chowa urazy i nie jest małosłowny. Zawsze szuka dobrych stron, bo nic w życiu nie jest tylko czarne: „Co chatka, to zagadka” – dodaje z uśmiechem.

Już słyszę, jak mi powiesz, Tatku, że wystawiłam Ci przesadną laurkę, a ja myślę, że napisałam niewiele, bo ciężko zamknąć morze w słoiku. I chociaż często się teraz martwisz, czy coś z Twego dorobku przetrwa próbę czasu, jestem głęboko przekonana, że nie wszystko zasypie i nie wszystko zawieje, a na pewno przetrwa pamięć o Tobie. ●

FOT. KRZYSZTOF ŻUCZKOWSKI / FORUM



FOT. JACEK POREMBA

Wojciech Waglewski. 70. urodziny WAGLEWSKI 7.0

TEKST Wojciech Bonowicz

Tegoroczny prima aprilis przyjaciele Wojciecha Waglewskiego uczcili specjalnym żartem: rozpowszechniany w mediach społecznościowych plakat z szeroko uśmiechniętym „Waglem” informował o trzymiesięcznej trasie, podczas której artysta w dwudziestu polskich miastach (i czeskiej Ostrawie) zaprezentuje legendarną kolekcję swoich gitar, a jednocześnie promować będzie nowy solowy album zatytułowany „7.0”. Tytuł albumu stanowił oczywistą aluzję – podwójną, a nawet potrójną: w kwietniu bieżącego roku założyciel i lider zespołu Voo Voo obchodził siedemdziesiąte urodziny, sześć lat wcześniej zespół nagrał znakomity album zatytułowany skromnie „7”, a ponadto „wersja 7.0”, choć w niektórych technologiach nie oznacza już tego, co najnowsze, najbardziej poszukiwane, to w innych dziedzinach wciąż jest symbolem nadchodzącej i potencjalnie rewolucyjnej zmiany. I może ten ostatni motyw warto uczynić punktem wyjścia do niniejszej urodzinowej refleksji.

Bo twórczość Waglewskiego – wybitnego gitarzysty, kompozytora i autora tekstów – jest wyraźnym, wręcz demonstracyjnym hołdem składanym różnym tradycjom muzycznym, a jednocześnie pozostaje zawsze wychylona w przyszłość (co dobrze ilustruje tytuł najnowszej płyty Voo Voo – „Premiera”). W wywiadach muzyk często podkreśla, że do istoty sztuki należy ciągle sięganie do korzeni i uczenie się od innych, chętnie też wymienia z nazwiska artystów, których podziwiał i którym ma coś do zawdzięczenia. W piosence *Język, gęba, strój* przyznaje, że drażni go dominujący kult teraźniejszości. Młodszym koleżankom i kolegom zwraca uwagę: „Gdy do jutra dajesz krok, / Czasem zerknij w tył. / Gdy żyje, to co było, też / Będziesz dłużej żył”.

Jednocześnie pozostaje zawsze otwarty na nowe wyzwania. Lubi współpracować z młodymi artystkami i artystami (na ostatniej płycie Voo Voo pojawia się m.in. Hania Rani), a zarejestrowane i opublikowane utwory nie kończą swojego żywota, lecz przechodzą podczas koncertów wielokrotną transformację. Najpopularniejsze pieśni, które wyszły spod pióra Waglewskiego – *Nim stanie się tak czy Flota zjednoczonych sił* – doczekały się kilkuset wersji, w większości zresztą niezarejestrowanych. Każdy koncert to dla muzyków Voo Voo nowe, osobne zdarzenie: niczego się tu nie odtwarza, danego dnia te same utwory mogą zabrzmieć zupełnie inaczej niż poprzedniego czy następnego. Kluczem do muzycznego autentyzmu jest umiejętność improwizacji – a ta zawsze jest otwarta na przyszłość, na to, że coś można będzie zrobić jeszcze lepiej.

Choć w przypadku „Wagla” trudno sobie wyobrazić, jak to „lepiej” miałyby wyglądać. Jego osiągnięcia muzyczne są niewątpliwe. Gitarowy samouk, nim założył własny zespół, grywał w różnych składach, doskonalić warsztat i szukając „własnego dźwięku”. Przełomem było dołączenie do Osjana, który proponował muzykę improwizowaną, trudną do zakwalifikowania i nieprzewidywalną, inspirowaną różnymi tradycjami muzycznymi. Coś z tego ducha przeniósł potem Waglewski do założonego w 1985 Voo Voo – powstał zespół, któremu trudno przylepić na stałe jakąkolwiek etykietę, zapewne rockowy, ale jeśli chodzi o filozofię grania, bliższy raczej składom jazzowym, ewoluujący i eksperymentujący. Na kilkudziesięciu płytach, jakie ma w dorobku, znaleźć można właściwie wszystko: rock, jazz, elektronikę i różne warianty muzyki etnicznej, utwory zaaranżowane „potężnie” i minimalistycznie, wpadające w ucho melodie i takie,

które miałyby się ochotę nazwać antypiosenkami. Waglewski lubi dźwięki łamane, nieoczywiste, niewpadające w ucho od razu i z dumą powtarza opinię Wojciecha Manna, który twierdził, że autor hymnu Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy potrafi „zepsuć” nawet najpiękniejszą piosenkę...

Voo Voo gra nieprzerwanie od chwili powstania, a skład zespołu zmieniał się stosunkowo rzadko; obecnie, prócz lidera, tworzą go Mateusz Pospieszalski, Karim Martusewicz i Michał Bryndał. Żeby nie popaść w rutynę, od czasu do czasu wszyscy członkowie zespołu robią „skoki w bok”. Waglewski lubi nagrywać i koncertować z synami, Bartkiem i Piotrem (trio Waglewski Fisz Emade ma na koncie trzy płyty), chętnie też przyjmuje zaproszenia do duetów (bodaj najsłynniejszym był duet z Maciejem Maleńczukiem) i występów gościnnych. Zdarza mu się napaść piosenkę dla innych wykonawców czy muzykę do filmu. Przede wszystkim jednak jest wirtuozem gitary: kto choć raz słyszał go na żywo, nigdy tego nie zapomni.

Na moje pytanie, co jest najważniejsze dla gitarzysty, odpowiedział: „Paluchy. A paluchy uruchamia mózg. Ty decydujesz o tym, czy te paluchy mocniej przycisnąć czy delikatniej, czy zaatakować struny mocno czy nie. Dobrze, jeśli gitarzysta ma dziesięć palców. Ale na przykład Django Reinhardt miał w jednej ręce tylko trzy, a mało było takich wirtuozów. Tak więc na samym końcu najważniejsza dla gitarzysty – i każdego muzyka – jest głowa: myślenie, po co mi ta gitara, co chcę tą gitarą osiągnąć”.

Na tym, jak sądzę, polega fenomen Waglewskiego: jego gitara „myśli”. To „myślenie” zawieszone jest między bogatą w inspiracje przeszłością i wybieganiem w przyszłość – nieznana, zaledwie przeczuwana, na ogół zaskakująca. ●

Lech Janerka. 70. urodziny POETA GITARY BASOWEJ

TEKST Leszek Gnoiński

W jednym z wywiadów Lech Janerka mówił mi: „Kiedyś jakiś dziennikarz spytał, kim jestem. Palnąłem, że jestem samoporządkującą się formą chaosu i sam się zdziwiłem odpowiedzią. Coś w tym było z ducha Lema”.

Urodził się 2 maja 1953 roku we Wrocławiu. Wciąż tam mieszka i tworzy. Jest samoukiem. Na gitarze basowej zaczął grać w szkole średniej. „Wzięli mnie, bo mieli wakat. Świetnie wyglądałem, ale grać nie umiałem”, wspominał z jednej z rozmów. W 1973 roku w studium architektonicznym poznał Bożenę, która uczyła się gry na skrzypcach i wiolonczeli. Już na pierwszym roku wystąpili w eliminacjach Festiwalu Piosenki Studenckiej, ale nic nie działo. Byli już wtedy parą, a trzy lata później wzięli ślub.

W 1979 roku stworzył zespół Klaus Mitffoch. „Powołaliśmy go głównie po to, żeby w weekendy coś robić, nie zwariować od codzienności” – wspominał. „Robiliśmy to ku uciechu zespolicistów i bardzo wąskiej grupy znajomych i to głównie w mojej łazience, która była duża, miała ponurą akustykę i nadawała się do takich posiadówek”. Klaus Mitffoch w 1983 roku okazał się sensacją Ogólnopolskiego Turnieju Młodych Talentów, zajmując drugie miejsce (pierwszego nie przyznano). Potem Klaus Mitffoch nagrał dwa znakomite single i płytę długogrającą, która do dziś jest jedną z najważniejszych w historii polskiej muzyki XX wieku.

Janerka był kompozytorem większości piosenek i autorem tekstów do wszystkich. Album stał się arcydziełem zarówno dzięki świeżemu spojrzeniu na muzykę nowofalowo-punkową, jak i metaforycznym tekstom trafnie pokazującym relacje między ówczesnymi władzami a społeczeństwem. „Do momentu pisania tych tekstów nie miałem jakiegokolwiek świadomości politycznej, tworzyłem je intuicyjnie” – mówił mi w jednym z wywiadów. „Czy to był bunt? Ja się nie buntowałem, ja tak myślałem. Nie chciałem kogoś atakować, po prostu mówiłem, jak sprawy się mają i jak ja je widzę. To była taka pyskówka w imieniu społeczeństwa”.

W 1984 roku odszedł z zespołu. Zaczął nagrywać i koncertować pod swoim nazwiskiem. Już pierwsza z płyt – „Historia podwodna” – postawiła poprzeczkę niezwykle wysoko, dorównując płycie Klaus Mitffocha. Stworzył ją pod hasłem „zapomnijmy o gitarze”, jej miejsce oddając swojej żonie grającej na wiolonczeli podłączonej do fuzz. Eksperyment udał się znakomicie, piosenki zabrzmiały

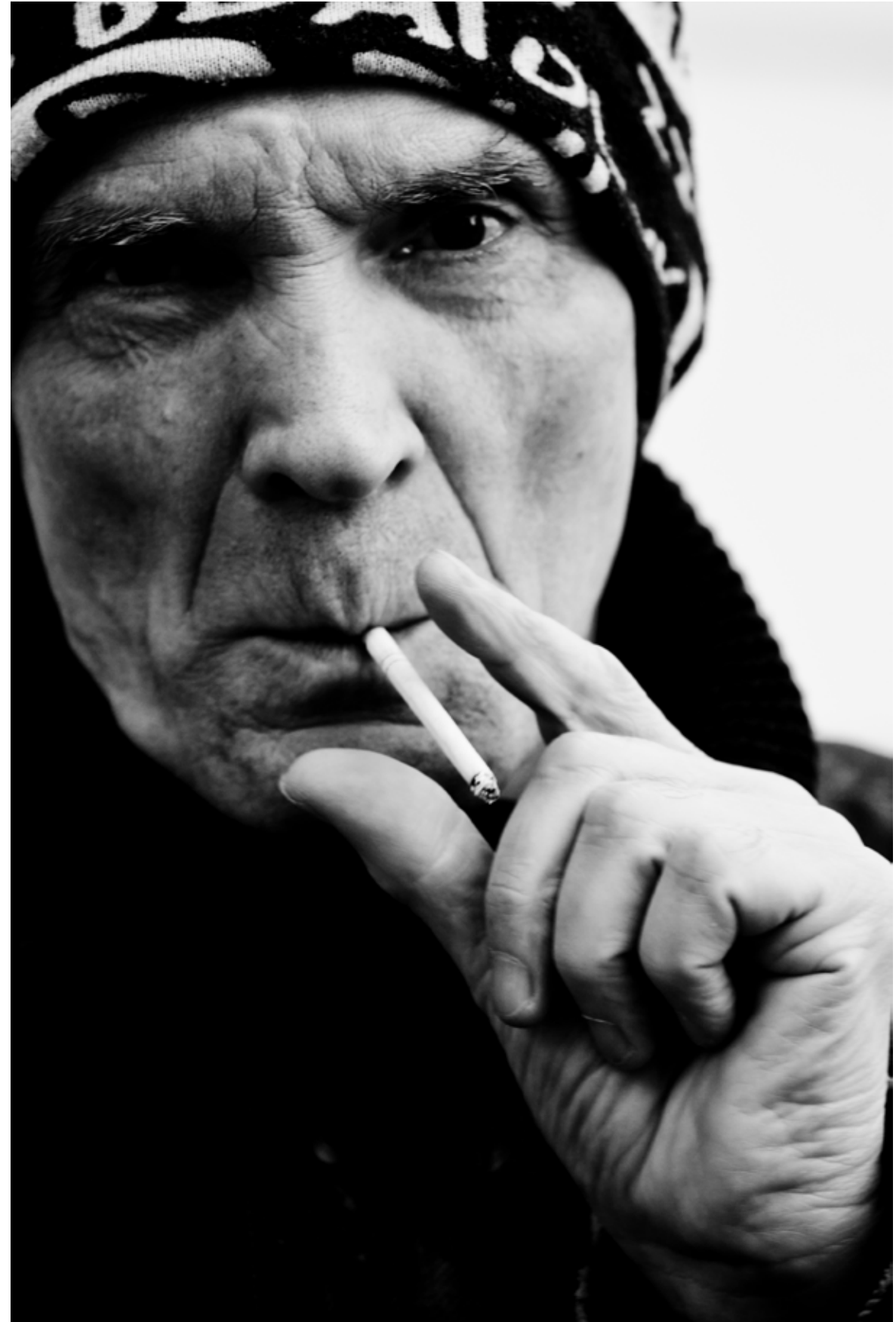
świeżo, wręcz unikatowo. Bożena do dziś jest towarzyszką Lecha również na scenie. Lech jest domatorem, kiedyś nawet stwierdził, że gdyby Bożena nie grała, on też by nie występował.

W lata 90. Janerka wszedł eksperymentalną płytą „Ur”, do dziś uznawaną za jego wyjątkowe osiągnięcie. Już wtedy teksty Lecha nie walczyły z systemem jak jeszcze dekadę wcześniej. Zmienił się system, zmieniły się też możliwości i priorytety. Tłumaczył to w ten sposób: „Jeśli komuś się nie podobało, mógł założyć partię lub zapisać się do jakiejś”. W tekstach zaczął zagłębiać się w siebie, mówiąc, że kolejne płyty są „notatkami ze stron pamiętnika”. Mimo to można było się znów doszukać odniesień do rzeczywistości czy otaczającego go świata. Jak choćby na „Fiu fiu...”, kolejnym Janerkowym arcydziele, na którym w mistrzowski sposób, dzięki filozoficznym metaforom przywodzącym na myśl poszukiwanie Boga, rozprawia się z codziennością. „Fiu fiu...” stała się płytą przełomową również dlatego, że Janerka zapuścił się w obszary muzyczne dotychczas przez niego niepenetrowane, jak jungle czy ambient. To za tę płytę otrzymał swoje pierwsze Fryderyki. Kolejne dostał na płytę „Plagiaty” z 2005 roku. To jak na razie ostatni album artysty.

Lech Janerka stał się postacią wręcz pomnikową, otoczoną szacunkiem i niezwykłą estymą nie tylko wśród fanów, ale również wśród muzyków, którzy kilka lat temu nagrali płytę „Janerka na basy i głosy”. To hołd na kilku poziomach, bo piosenki Janerki zostały zagrane tylko na instrumentach basowych, a okładka przypomina Beatlesowskie „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. To nie przypadek, bowiem Lech jest fanem Wielkiej Czwórki od kilkadziesiąt lat. Płytę stworzyła dwójka basistów Małgorzata „Tekla” Tekiel i Piotr Pawłowski, a zaśpiewali między innymi Katarzyna Nosowska, Pablopavo, Wojciech Waglewski czy Marcin Świetlicki. „Lechowi zazdroścę intuicji językowej” – mówił mi słynny poeta. „Tego rzadkiego daru, którego wielu poetów nie posiada – umiejętności właściwego obracania językiem. Wychodzą mu teksty atrakcyjne językowo i treściowo, do tego szalenie oryginalne. Nikt tak nie pisze. Nikt nie ośmieli się tak pisać”.

Lech Janerka od wielu lat przygotowuje kolejną płytę. Ma już gotową większość piosenek, ale wciąż jego perfekcjonizm daje o sobie znać i albumu nie ma jeszcze w sklepach. Życzymy Lechowi ukończenia płyty, abyśmy mogli cieszyć się kolejnymi piosenkami w jego wykonaniu. ●

FOT. KARPATI & ZAREWICZ



Niedawno wpadł mi w ręce pochodzący ze stycznia 1961 roku afisz zapowiadający koncert jazzowy w Filharmonii Narodowej.

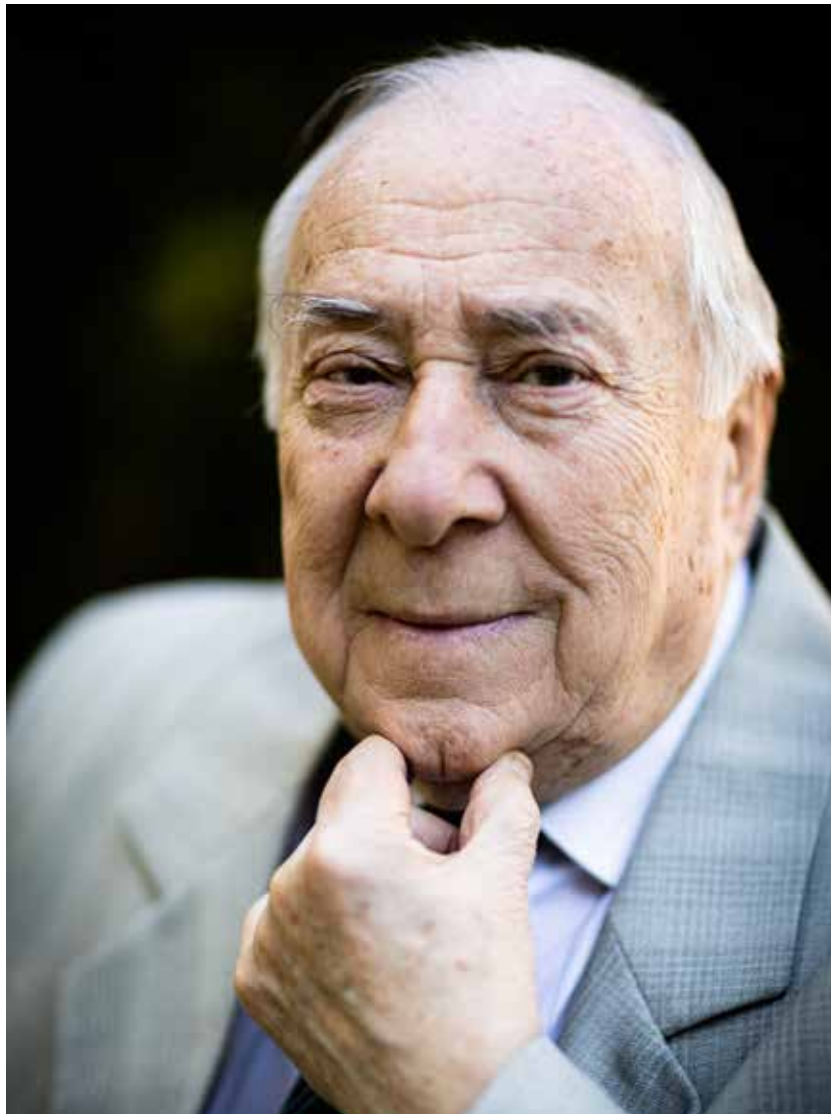
Żadnej przyciągającej oko grafiki, wyłącznie litery składające się na nazwy formacji i muzyków je tworzących. Niektóre z nich już wtedy elektryzowały publiczność: Namysłowski, Urbaniak, Sadowski... Wśród nich basista Adam Skorupka – miłośnikom jazzu znany m.in. z koncertów u boku Krzysztofa Komedy. Czy potrzebna jest lepsza rekomendacja?

Adam Skorupka jazzem zainteresował się już podczas studiów w PWSM w Warszawie. Ukończył tam wydziały Kompozycji, Teorii i Dyrygentury oraz Reżyserii Muzycznej. Gdy trzeba, gotów zagrać zarówno na kontrabasie, jak i na puzonie lub trąbce – chętnie zapraszany był do udziału w najróżniejszych formacjach i zespołach. Jednakże już w 1961 roku, wygrywając Ogólnopolski Konkurs na Piosenkę Młodzieżową, dał wyraz swojej największej pasji, którą było i jest komponowanie piosenek.

Wykonywany przez Tadeusza Woźniakowskiego song *Z gitarą przez ramię*, który przyniósł mu wtedy laur i uznanie, to do dziś klasyk młodzieżowych zlotów.

W 1970 roku Skorupka komponuje do słów Wojciecha Młynarskiego piosenkę, która staje się swoistym credo jego późniejszych działań artystycznych. *Taka piosenka, taka ballada*, utwór, który do dziś jest uniwersalnym przepisem na dobrą piosenkę.

Sprawując wieloletnie kierownictwo muzyczne w Redakcji Nagrań Polskiego Radia oraz piastując podobne stanowisko w Polskich Nagraniach, Skorupka miał bezpośredni wpływ na kształtowanie polskiej sceny muzyki rozrywkowej. Nie sposób wymienić wszystkich znanych i popularnych artystów, dla których Adam Skorupka napisał jakąś piosenkę. Co ważne, każda z nich pisana była z niezwykłą, kompozytorską świadomością artystycznego temperamentu i ekspresji wykonawcy. Dowodem niech choćby będzie piosenka *Po co nam to było*, skrojona metro-rytmicznie i melodycznie wręcz „na miarę” do –



Adam Skorupka. 85. urodziny TAKA PIOSENKA

TEKST Piotr Majewski

ikonicznego już dziś – wykonania jej przez Joannę Rawik.

Wszechstronność kompozytorską Adama Skorupki podkreśla też ogromna popularność jego piosenek pisanych dla najmłodszych. Trwająca kilka dekad współpraca z piszącymi specjalnie dla dzieci i młodzieży Dorotą Gellner oraz Ewą Chotomską, a także piastowanie roli kierownika muzycznego dziecięcych zespołów wokalnie-tanecznych wzbogaciły ten repertuar o dziesiątki popularnych i lubianych piose-

nek, słuchowisk radiowych oraz bajek muzycznych. Dodajmy do tego jeszcze współpracę ze Studium Cyrkowym w Julinku i otrzymamy obraz prawdziwie renesansowego twórcy współczesnej muzyki rozrywkowej!

Czego można życzyć tak spełnionemu artyście? Chyba tylko – niejednej jeszcze... *takiej ballady, takiej piosenki, co po próżnicy gęby nie strzępi, bo słów jej szkoda, bo krew nie woda.*

Panie Adamie! Zdrowia i dużo słońca – w sercu i wokół Pana! ●

FOT. MARCIN NIEMIEC

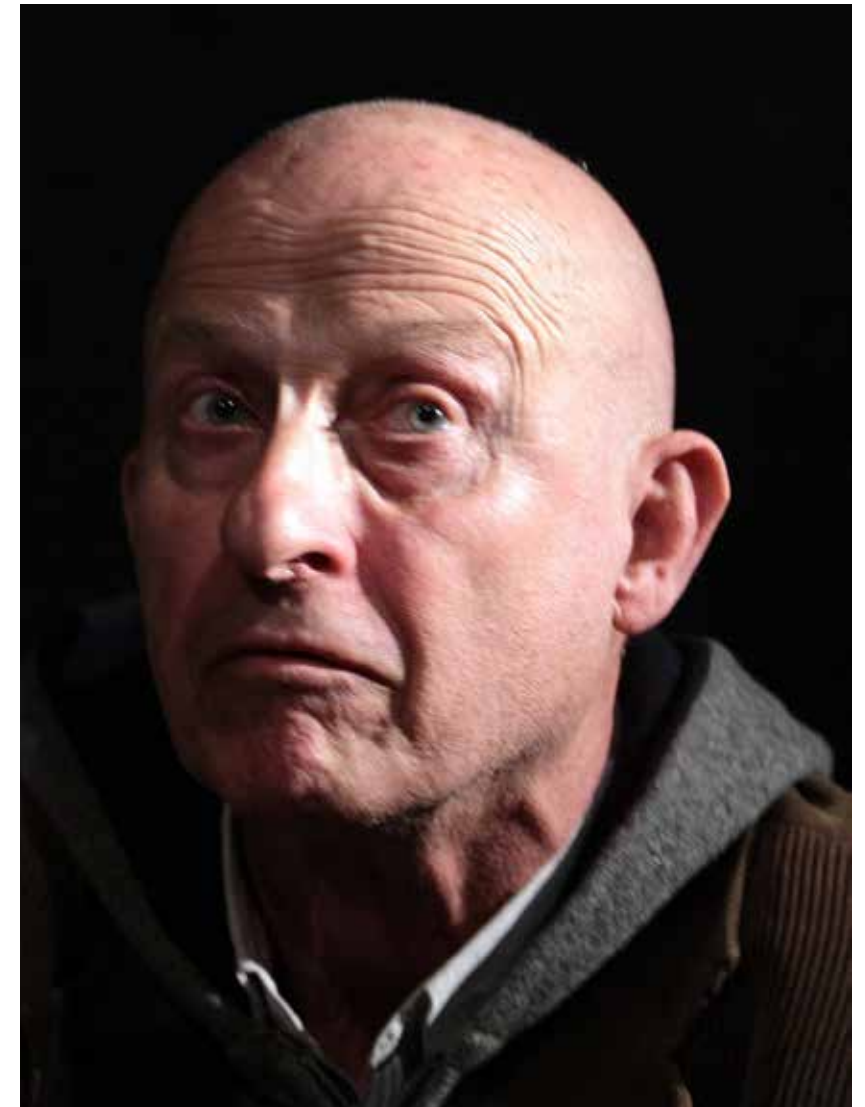
Bić się czy nie bić?” – tym pytaniem, zadany niemal pół wieku temu, Tomasz Łubieński wywołał spory ferment wśród czytelników swego eseju, tak właśnie zatytułowanego. Poeta, krytyk literacki, edytor, tłumacz, redaktor, dramaturg, w polemicznym tekście na temat roli i charakteru polskich powstań narodowych analizował ich potrzebę, polityczne implikacje, wyciągając wniosek, że „należy się bić, ale tak, aby odnieść zwycięstwo”. Książka doczekała się kilku wydań, była omawiana i dyskutowana, zaś jej tytuł wszedł do kategorii „skrzydlatych słów”.

Łubieński jej sukces tłumaczył rosnącym zaciekawieniem przeszłością – Polacy chcieli zrozumieć, skąd brała się klęska i gdzie mają szukać nadziei na przyszłość. W swej najnowszej książce, autobiografii *Osiemdziesiąt plus minus*, wspomina spotkanie z młodymi ludźmi, którzy nie mogli sobie dać rady ze stanem wojennym, odbieranym przez nich jako przegrana Solidarności – dlatego *Bić się czy nie bić* nazywa utworem „obrotowym”, inaczej odbieranym w różnych sytuacjach i środowiskach.

To nie jedyny esej poświęcony historii politycznej – *Czerwonobiałe* (bohaterem był Ludwik Mierosławski), *1939. Zaczęło się we wrześniu* czy *Wojna według Karaskiego* są autorskimi przedstawieniami poglądów protagonistów na wydarzenia im towarzyszące.

Jubilat debiutował w 1955 wierszem *Z Tatr* w tygodniku „Dziś i Jutro” – góry to kolejna, najstarsza bodaj pasja Tomasza Łubieńskiego, który członkiem Klubu Wysokogórskiego został już w 1957. Wspinał się w Tatrach, na Kaukazie, w Alpach Delfinackich we Francji, wykonując przejścia letnie i zimowe, o czym nieraz pisał. W 1959 jednoaktówkę *Gra* opublikował miesięcznik „Dialog”. Spędził rok we Francji, po powrocie trafił do miesięcznika „Polska”. Przeszedł stamtąd do tygodnika „Kultura”, nie przestając pisać dla innych czasopism, w tym „Respubliki”. Współpracował także z „Aneksem” i „Zeszytami Literackimi”, w latach 80. ukazującymi się na emigracji. Był członkiem redakcji „Tygodnika Solidarność” i miesięcznika „Teatr”, przez ponad 20 lat (1998-2019) redaktorem na-

FOT. LESZEK SZYMAŃSKI / PAP



Tomasz Łubieński. 85. urodziny HISTORIA PRYWATNA

TEKST Grzegorz Sowula

czelnym „Nowych Książek”, pisma ze stuletnią tradycją. „Poza tym pochłaniał mnie teatr” – przyznaje. Zaczynał jako aktor w Studiu Puławskim, prowadzonym przez Małgorzatę Dzieluszką i Ryszarda Peryta, jego sztuki wystawiał m.in. Stary Teatr w Krakowie, Teatr Polski we Wrocławiu, warszawska Stara Prochownia, Teatr Narodowy, Teatr na Woli (którego konsultantem literackim był w sezonie 1995/1996).

Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Polskiego PEN Clu-

bu, laureatem nagrody literackiej im. Władysława Reymonta, komandorem Orderu Odrodzenia Polski. Odmówił przyjęcia medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Tom *Osiemdziesiąt plus minus* zamyka słowami: „Życzę światu, póki co, wszystkiego najlepszego. Żeby wróciły pory roku [...] A pory życia: dzieciństwo szczęśliwe, młodość górna, dojrzałość owocna, starość łagodna”. My życzymy starości długiej i owocnej, panie Tomaszu. ●



PROFESOR CIEKAWSKI (ANDRZEJ MAREK GRABOWSKI, CIOTKA KLOTKA (EWA CHOTOMSKA) KRZYŚ TIK-TAK (KRZYSZTOF MARZEC), FOT. TOMASZ TRUSZKOWSKI

Zespół Fasolki. 40. urodziny KAŻDY MA JAKIEGOŚ BZIKA

TEKST Andrzej Marek Grabowski

Fasolki obchodzą 40. urodziny! Najbardziej znany dziecięcy zespół wokalnno-taneczny stał się naprawdę dorosły.

Jesienią roku 1983 w Domu Kultury przy ulicy Łowickiej w Warszawie trwał Festiwal Piosenki Dziecięcej, w którym jurorami byli autorzy programu „Tik-Tak” – Ewa Chotomska i Andrzej Marek Grabowski. Wtedy zrodził się pomysł, by z utalentowanych dzieciaków biorących udział w konkursie stworzyć zespół, który będzie występował w telewizji.

„Szczotka, pasta, kubek, ciepła woda, tak się zaczyna wielka przygoda”.

Proponowana nazwa Doremifasolki była za długa, zostały Fasolki! Teksty piosenek pisali Chotomska i Grabowski, do współpracy został zaproszony zdolny gitarzysta i kompozytor Krzysztof Marzec, który nadał Fasolkom styl – stały się pierwszym w Polsce zespołem dziecięcym śpiewającym rocka i reggae! Repertuar tworzyli także inni autorzy i kompozytorzy, między innymi Wanda Chotomska i Dorota Gellner oraz Adam Skorupka.

Fasolki występowały w „Tik-Taku” oraz w Teatryku Piosenki „Fasola”. Zespół stał się niezwykle popularny, jego piosenki znało każde dziecko w Polsce. Co roku eliminacje do Fasolek ściągały setki chętnych, z których była wybierana garstka najzdolniejszych.

„Witaminki, witaminki, dla chłopczyka i dziewczynki”.

Współpraca z menadżerem Bogdanem Zepem zaowocowała trasami koncertowymi. Program estradowy, w którym brali także udział Ciotka Klotka, Krzyś Tik-Tak i Profesor Ciekawski, oglądali widzowie w całej Polsce. Fasolki występowały w największych salach i amfiteatrach od Katowic po Sopot, gościły je Spodek, poznańska Arena i Sala Kongresowa w Warszawie, koncertowały także w USA, na Litwie, Łotwie i w Niemczech.

„Mydło wszystko umyje, nawet uszy i szyję”.

W ciągu 40 lat działalności zespołu młodzi artyści wystąpili w 2000 programów telewizyjnych i 2000 koncertów! W dyskografii zespołu znalazło się 30 płyt, kaset i około 600 piosenek.

Fasolki to nie tylko próby, nagrania, piosenki i koncerty – to przede wszystkim wspólnie spędzony czas, podróże, przyjaźnie, nauka odpowiedzialności i współpracy oraz dużo zabawy i śmiechu. Można powiedzieć, że jesteśmy

jedną wielką fasolkową rodziną, która liczy 1200 osób.

„Bursztynek, bursztynek, znalazłam go na plaży”.

Siedzibą zespołu jest Młodzieżowy Dom Kultury przy ulicy Łazienkowskiej w Warszawie. Zajęcia taneczne prowadzi Agnieszka Szymańska-Kierlandczyk, choreograf, Fasolka z pierwszego składu zespołu, a wokalne – nauczycielka śpiewu, harfistka Natalia Dymarska. W pracy pomaga im kolejna absolwentka zespołu – Zuzia Chruścikowska, studentka polonistyki i instruktorka tańca! A zatem jest szansa na następne jubileusze: 50... a może nawet 100 lat!

*

Ewa Chotomska, Krzysztof Marzec, Andrzej Marek Grabowski – 40 lat (nie tylko) wspólnej pracy.

Ewa Chotomska: Kiedy we wrześniu 1983 roku startował program „Tik-Tak”, napisałam tekst piosenki czołówkowej, do której świetną muzykę skomponował Krzyś Marzec, a zaśpiewały ją świeżo upieczone Fasolki. Jako pierwsza w TVP zaczęłam nagrywać teledyski dla dzieci. Dziś moje piosenki są ciągle nucone przez kolejne pokolenia, bo kto nie zna tekstu *Każdy ma jakiegoś bzika* czy *Moja fantazja*. Ta ostatnia piosenka to efekt współpracy ze Sławkiem Kowalewskim, który skomponował ten utwór dla córki Kamy, ale Fasolki włączyły ją do swojego repertuaru. Jestem dumna, że podczas plebiscytu Radia Merkury piosenka ta zdobyła tytuł piosenki dla dzieci wszechczasów.

Krzysztof Marzec: Grać na gitarze zacząłem już w podstawówce, bardziej poważnie – gdy trafiłem do grupy ZOO. Niespodziewanie Marek Gaszyński skontaktował mnie z Ewą Chotomską szukającą kompozytora do „Tik-Taka”. Poza piosenkami dla Fasolek udało mi się też stworzyć wiele muzycznych czołówek do programów dziecięcych: „Ciuchci”, „Jedyneczki”, „Budzika” i „Domisiów”. Osobnym działem są też filmy animowane – *Dwa koty i pies* oraz *Mordziaki*. Popelniałem też muzycznie „Bajki Budzika” i „Zajęca Poziomkę wśród piratów” – z udziałem śmietanki polskiego aktorstwa.

Andrzej Marek Grabowski: Fasolki to dla mnie fantastyczna przygoda. Równolegle z pisanem piosenek i udziałem w koncertach zajmowałem się tworzeniem programów telewizyjnych: „Tik-Taka”, „Ciuchci” z Kulfonem i żabą Moniką oraz gazety „Ciuchcia”. Jeszcze później nastąpiła era programu „Budzik” i pisania książek, co do dziś jest moim ulubionym zajęciem.



Urszula Krzyżanowska i Katarzyna Butowtt, fot. Andrzej Satel,
Warszawa 1987, archiwum prywatne Barbary Hoff



Barbara Hoff, fot. Robert Kulesza

HOFF

**Barbara Hoff – projektantka, dziennikarka, zjawisko.
Sprawiła, że była moda w PRL.**

Kiedy dorastała nie myślała o modzie. Chciała być reżyserką filmową – w rodzinnym domu w Katowicach ciągle rozmawiano o filmie. Zdąta na historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, po obronie dyplomu pojechała do Łodzi zdawać do Filmówki, ale tam okazało się, że termin składania papierów minął. Postanowiła przeczekać. Za-trudniła się w katowickiej Desie, do Krakowa jeździła towa-rzysko. Tam na kawiarnianym szlaku spotkała Mariana Eilego, naczelnego „Przekroju”.

Pierwsze narysowane i sygnowane przez Barbarę Hoff su-kienki pojawiają się w styczniu 1955 roku, a w ślad za tym, kolejne projekty. Na przykład płaszcze według paryskich fasonów albo spodnie z cąjgu. Cąjg – tani prążkowany ma-teriał – zalegał pod koniec lat pięćdziesiątych w sklepach całej Polski, od Cedetu po geesy. A że w świecie modne były wtedy wąskie spodnie, Hoff zaproponowała, by szyć je z cąjgu. Chwyciło. Tak samo trumniaki – tenisówki bez sznurówek, pociągnięte szuwaksem. Albo dostępne w spor-towych sklepach trykotowe bluzki z długim kołnierzykiem i sznurowanym wiązaniem, z których po wycięciu wiązania, odpruciu kołnierzyka i założeniu tył na przód wychodził najmodniejszy krój. Chciała, żeby ludzie wiedzieli, co jest modne.

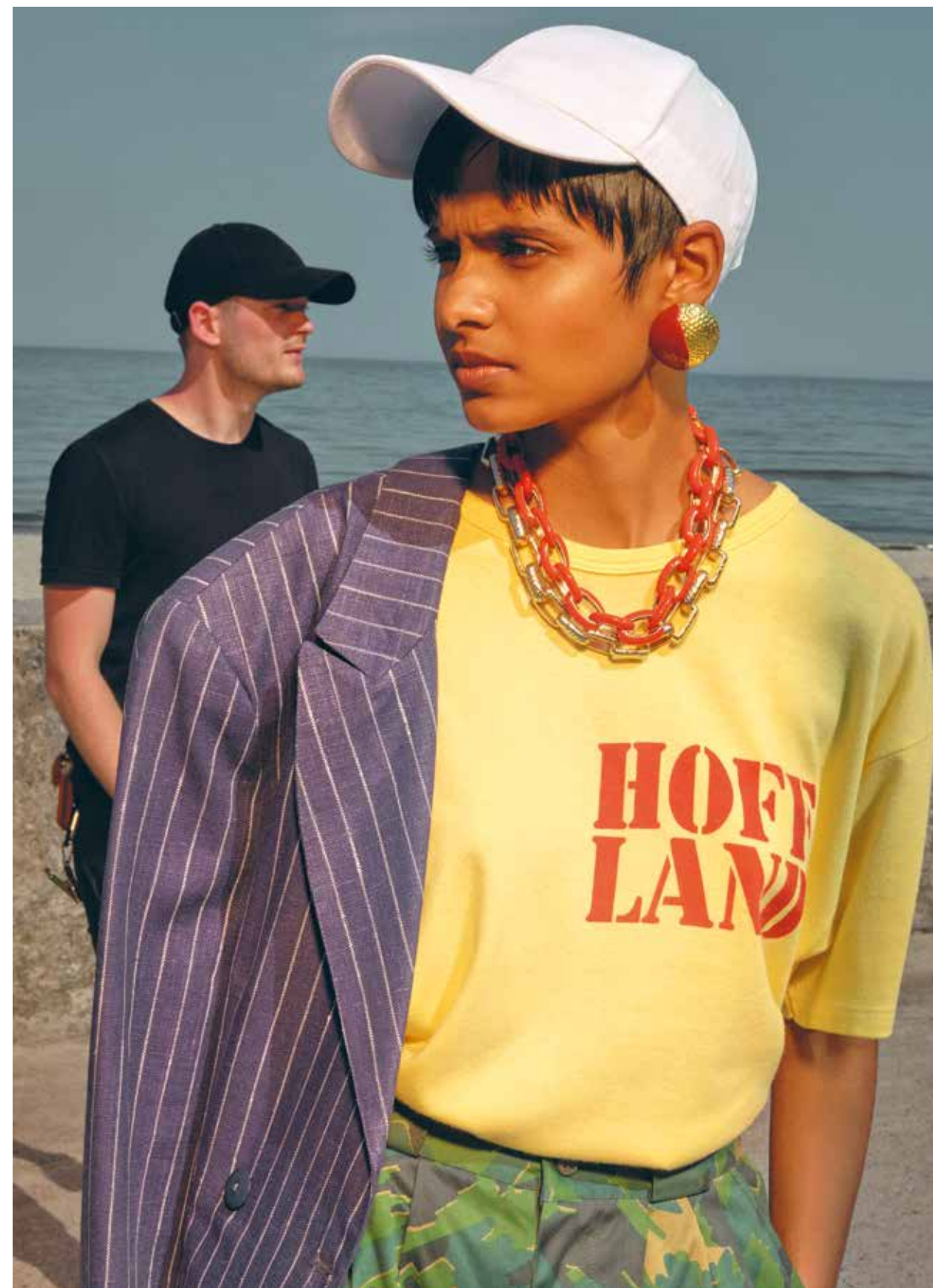


Zofia Rudnicka, fot. Janusz Sobolewski, Warszawa 1978,
Forum Polska Agencja Fotografów



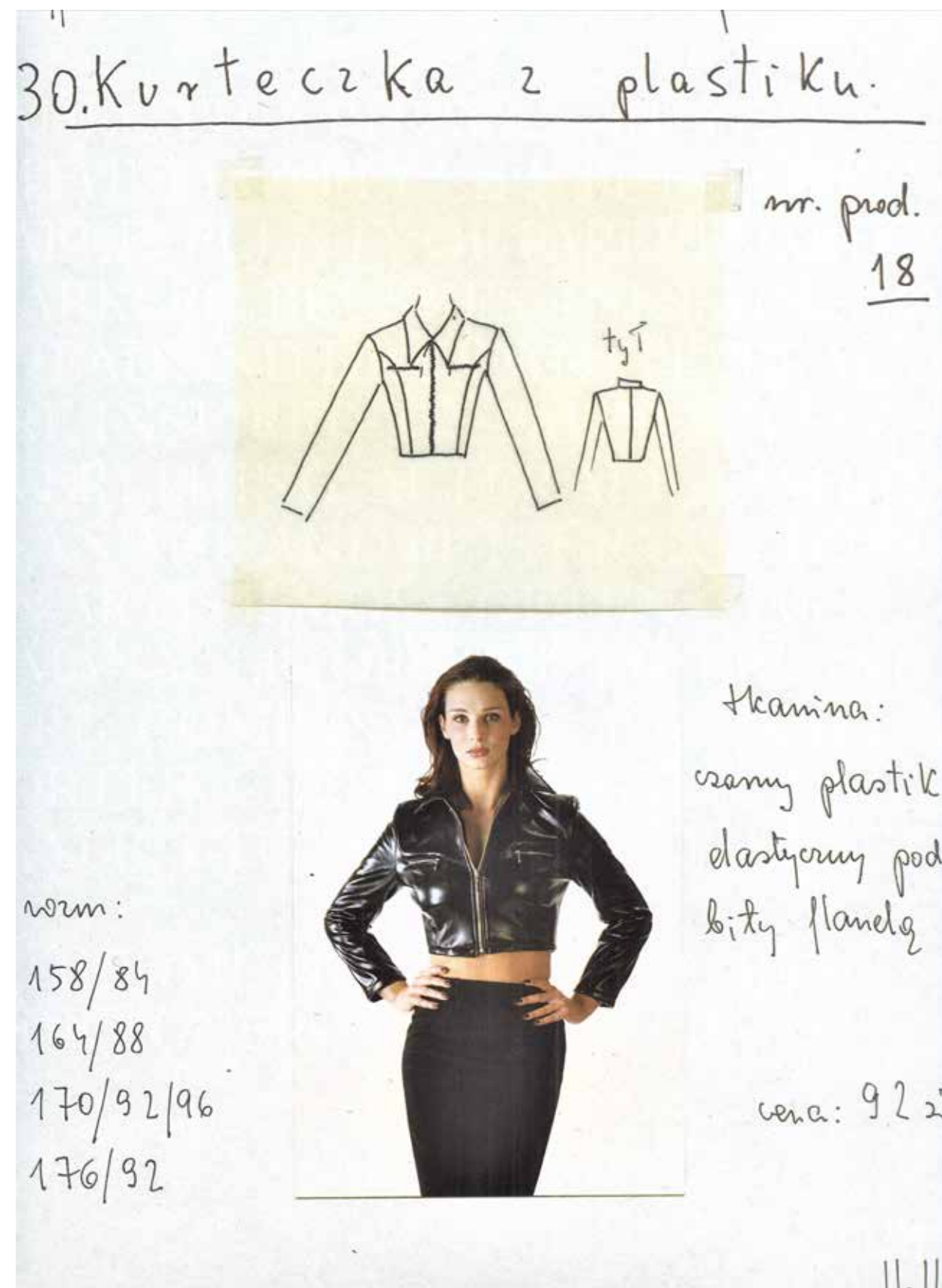
Lucyna Witkowska „Lucy”, fot. Tadeusz Rolke, Warszawa 1969, Agencja Wyborcza.pl
Po prawej: Grażyna Hase i Krzysztof Litwin, fot. Wojciech Plewiński, Warszawa 1964





Ayesha Djwalapersad, fot. Zuza Krajewska, Gdynia 2019

Polewej: Lucyna Witkowska „Lucy”, fot. Tadeusz Rolke, Warszawa 1967, archiwum prywatne Barbary Hoff



Barbara Hoff, projekt kurteczki z plastiku, rysunek czarnym flamastrem na kalce, fotografia, na której modelka Beata Kuroczyńska prezentuje kurtkę, wszystkie elementy projektu przyklejone do brystolu, 1995.

Po lewej: Ayesha Djwalapersad, fot. Zuza Krajewska, Gdynia 2019

ZAIKS.TEATR

Zapisz się na newsletter ZaiKS.Teatr!

 Co miesiąc otrzymasz pocztą elektroniczną **Nowości ZaiKS.Teatr**, w których prezentowane są streszczenia najnowszych nabytków biblioteki utworów dramatycznych ZAIKS-u.

 Co kwartał otrzymasz **Biuletyn informacyjny ZaiKS.Teatr**, a w nim: omówienie premier twórców chronionych przez ZAIKS, relacje z festiwalu teatralnych oraz wywiady z twórcami.

Wystarczy, że wejdiesz na stronę: zaiKS.org.pl/zaiKS-teatr i klikniesz w zakładkę **Zapisz się na nasz newsletter!**

zaiksteatr.pl

1683 | źródło: Wellcome Collection, Londyn



20 MARCA 2023

JADWIGA ZAJIČEK

Ceniona montażystka filmowa, autorka scenariuszy i reżyserka filmów dokumentalnych. Do sekcji G ZAIKS-u należała od 1971 roku.

Techniki montażu uczyła się jako asystentka Ludmiły Niekrasowej-Perskiej w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Dorobek jej niemal sześćdziesięcioletniej pracy zawodowej to blisko 300 tytułów – od dokumentów pokazujących społeczeństwo powojennej Polski, przez fabuły (m.in. Andrzeja Munka *Człowieka na torze*, *Eroicę* i *Zezowate szczęście*), filmy wojenne Jerzego Passendorfera, aż po komedie Janusza Machulskiego i Jacka Bromskiego, reżyserów, z którymi współpracowała chętnie i często (po siedem filmów z każdym z twórców, w tym takie ekranowe hity jak *Kuchnia polska*, *To ja złodziej*, *U Pana Boga za piecem* czy *Zabij mnie, glino* Bromskiego oraz *Girl guide*, *Kiler*, *Kiler-ów 2-óch*, *VIP*, *Pieniądze to nie wszystko* albo *Superprodukcja* Machulskiego). Praca z nimi przyniosła Jadwidze Zajiček wiele nagród (m.in. na festiwalu w Gdyni) i nominacji, w tym do Polskiej Nagrody Filmowej Orzeł. W 2014 otrzymała Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



17 KWIETNIA 2022

MARIA TERESA KISZCZAK

Ekonomistka ze stopniem doktorskim, znana również jako autorka bajek i opowieści dla dzieci, wierszy i powieści beletrystycznych. Od 2011 należała do sekcji F naszego stowarzyszenia.

Przez lata pracowała jako nauczyciel i wykładowca przedmiotów ekonomicznych, zajmując się m.in. tematem samokształcenia nauczycieli przedmiotów ekonomicznych w szkołach zawodowych. Do 2006 roku związana była z Wyższą Szkołą Bankowości i Finansów w Bielsku-Białej, gdzie prowadziła wykłady z dziedziny marketingu.

Oprócz publikacji naukowych i materiałów dydaktycznych jej dorobek obejmuje tomy wierszy, powieści, a także dwie pozycje autobiograficzne, przedstawiające subiektywną ocenę Polski lat przed i poprzelomowych.



30 KWIETNIA 2023

ANDRZEJ BILIK

Dziennikarz, tłumacz, dyplomata, członek sekcji M naszego stowarzyszenia od 1986. Po uzyskaniu dyplomu na Wydziale Dziennikarstwa UW został dziennikarzem Polskiego Radia, następnie Telewizji Polskiej (był korespondentem TVP w Brukseli i Paryżu – między pobytami w tych stolicach pracował jako dyplomata w Algierze). Po powrocie do kraju zajmował stanowisko m.in. dyrektora generalnego programów informacyjnych TVP. Za cykl swoich programów „Polityka, politycy” otrzymał w 1988 nagrodę Złotego Ekranu. Uczestniczył w obradach Okrągłego Stołu w 1989, zajmując się kwestiami masowego przekazu. Wrócił do dyplomacji, piastując stanowisko ambasadora RP w Algierii. Od 2002 był komentatorem dziennika „Gazeta Prawna”.

Laureat wielu wyróżnień i nagród, w tym – dwukrotnie – Nagrody Polskiego Klubu Publicystów Międzynarodowych. Odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi, Odznaką Honorową PRiTV, kawaler Orderu Odrodzenia Polski. Autor esejów o tematyce politycznej, powieści, biografii, przekładów z j. francuskiego.



JONASZ KOFTA

Jestem taki człowiek między-między. Między aktorem a estradowcem, między autorem a wierszorem, między pieśniarzem a grajkiem, między frajerskim moralistą a komentatorem politycznym. I jeszcze coś pośredniego między podbawiaczem, lirykiem i młotem satyry.

Autodeskrypcja

Był prawdziwym bardem, trubadurem, wędrownym poetą w starym stylu. Chciał, żeby go ludzie słuchali, żeby go kochali, a jednocześnie był bardzo egocentryczny. Ale to się nie kłóci – wielka miłość do ludzi, a za-razem chęć narzucenia im swego zdania.

Agnieszka Osiecka

Jonasz nie zdążył zobaczyć, jak jego wiersze interpretuje na scenie, ale zdążył wysłuchać moich nagrań. Z tekstami, które przed laty dostatał, do dziś trudno mi się rozstać. Są uniwersalne, ponadczasowe, dotyczą każdego człowieka. Noszą w sobie jakąś ludzką cielesność.

Hanna Banaszak

CYTATY

Każdy z nas miewał poranne młotności / Nie mamy po co się ludzić / Nieważne z kim się kładziesz w pościel / Ważne jest z kim się budzisz (...) — *Świt*

Wzruszenie nie pozwala mi ścisnąć was za gardło. — *program kabaretu Pod Egidą*

Ech, wy ludzie, co żyć potraficie, Gównu wiecie, co to jest życie, Ale za to się znacie na sztuce — *Ech, wy ludzie, co żyć potraficie...*

Obywatele! Najbliższa przyszłość spiętrza przed nami taką ilość problemów, że aby im sprostać, nie wystarczy już być Einsteinem... Trzeba być Zweisteinem i Dreisteinem — *Gdzie ta bohema, 21. Einstein*

Jak się człowiek nudzi To ciągnie go do ludzi Tak szczerze, w dobrej wierze Bo człowiek – stadne zwierzę — *Jak się człowiek nudzi*

DIALOGI NA CZTERY NOGI

PRÓŻNIA WYRÓŻNIA

PRZY OROBINIE WYOBRAŹNI SAMĄ ZAGRYCHĄ MOŻNA SIĘ URZNAĆ

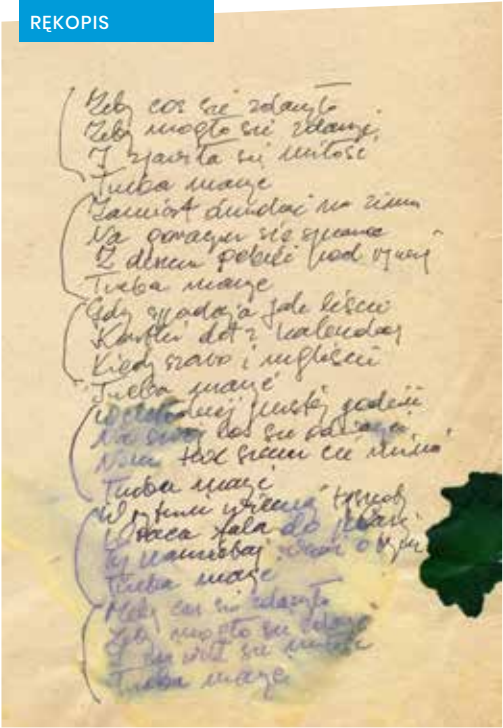
SPACEROWALI TAK, PROWADZĄC DIALOG NA SMYCY ZDROWEGO ROZSĄDKU

NAJPIĘKNIEJSZE SĄ MIŁOŚCI, KTÓRYCH NIE MA, KTÓRE JUTRO MOŻE PRZYJĄĆ ALBO NIE

CZY ŚWIAT BARDZO SIĘ ZMIENI, GDY Z MŁODYCH GNIEWNYCH WYROSŁĄ STARZY WKURWIENI?

Urodził się 28 listopada 1942 w Mizoczku na Wołyniu. Po wysiedleniu rodziny z Wołynia Kofta mieszkał najpierw we Wrocławiu, gdzie jego ojciec współzakładał rozgłośnię Polskiego Radia, później w Katowicach, gdy ojca mianowano redaktorem naczelnym lokalnej rozgłośni. Ze świadectwem Liceum Plastycznego w Poznaniu Jonasz rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. To czas, kiedy ujawnił się jego talent literacki i estradowy – w 1962 roku założył z Adamem Kreczmarem i Janem Pietrzakiem kabaret Centralnego Klubu Studentów Warszawy „Hybrydy”. W 1964 został jego kierownikiem literackim. Potem nastąpił okres współpracy z Teatrem Syrena i kabaretem Pod Egidą; współdziałał m.in. ze Stefanem Friedmannem (cykle *Dialogi na cztery nogi* i *Fachowcy*) oraz z Janem Pietrzakiem (*Duety liryczno-prozaiczne*). Debiutem literackim były fraszki *Warsztat filozoficzny*, *O smutnych ludziach* i *Hasło* opublikowane w 1966 przez tygodnik „Szpilki”. Kolejne wiersze, satyry i teksty piosenek drukowane były na stronach „Radaru”, „Piomyka”, „ITD”. Od 1964 współpracował z Programem III Polskiego Radia. Był autorem tekstów piosenek, napisał słowa do przebojów takich jak *Wakacje z blondynką*, *Radość o poranku*, *Śpiewać każdy może*, *Jej portret*, *Samba przed rozstaniem*, *Pamiętajcie o ogrodach*, *Taką cię wymyśliłem*, *Popołudnie*, *Szary poemat*, *Do łezki łezka* czy *Kwiat jednej nocy*. Sam był wykonawcą wielu przebojów. Publikował wierszowane felietony w „Polityce”. Długie lata zmagając się z chorobą nowotworową. Zmarł 19 kwietnia 1988 roku.

REKOPIS



CO TO JEST MIŁOŚĆ

Co to jest miłość
Nie wiem
Ale to miłe
Ze chce go mieć
Dla siebie
Na nie wiem
Ile
Gdzie mieszka miłość
Nie wiem
Może w uśmiechu
Czasem ją słychać
W śpiewie
A czasem
W echu
Co to jest miłość
Powiedz
Albo nic nie mów
Ja chcę cię mieć
Przy sobie
I nie wiem
Czemu

Kochajcie starszych panów

Kochajcie starszych panów Mądre dziewczyny Będzie wam zapisany Dobry uczynek	Pachnieć lawendą Starszy pan Nie ma dla kogo Gdy jest sam
Kochajcie starszych panów Bez wielkich ansów Nie grozi wtedy banat I brak dystansu	Kochajcie starszych panów To dobry sposób Żeby się poczuć damą Uśmiechem losu

JONASZ KOFTA, FOT. WOJCIECH DRUSZCZ;
REKOPIS WIERSHA *TRZEBA MARZYĆ* JONASZA KOFTY,
FOT. DZIĘKI UPRIJMOŚCI MUZEUM PIOSENKI W OPOLU

Śpiewać każdy może

ŚPIEWAĆ KAŻDY MOŻE,
TROCHĘ LEPIEJ LUB TROCHĘ GORZEJ,
ALE NIE O TO CHODZI,
JAK CO KOMU WYCHODZI.
CZASAMI CZŁOWIEK MUSI,
INACZEJ SIĘ UDUSI,
UUU...
LUBIĘ PIOSENKI I RÓŻNE INNE DŹWIĘKI.
SZCZEGÓLNIE, JAK MNIE CO WZRUSZY,
RZUCA MNIE SIĘ NA USZY.
TERAZ BĘDĘ JUŻ SZCZERY:
WYBRAŁEM DROGĘ KARIERY,
KARIERY NA ESTRADZIE,
NA PEWNO SOBIE PORADZĘ.
STOJĘ PRZY MIKROFONIE,
NIECH MNIE KTÓRY PRZEGONI!
RÓŻNE SCENY, BRYGADY,
JUŻ NIE DADZĄ MI RADY!
BO JA SIĘ WCALE NIE CHWAŁĘ:
JA PO PROSTU, NIESTETY, MAM TALENT.
JAK CZŁOWIEK WIERZY W SIEBIE,
TO CAŁA RESZTA TO BETKA,
NIE MA TAKIEJ RURY NA ŚWIECIE,
KTÓREJ NIE MOŻNA ODETKAĆ.
WEJŚĆ NA ESTRADĘ I ZOSTAĆ,
CAŁA RESZTA TO RZECZ PROSTA.
A JA WIEM, CO JEST GRANE,
DLATEGO TUTAJ ZOSTANĘ,
BĘDĘ ŚPIEWAŁ PIOSENKI,
BĘDĄ KLASKAĆ PANIENKI.
BĘDĄ DAWAĆ MI KWIATY,
BĘDĘ TERAZ BOGATY.
BO JA SIĘ WCALE NIE CHWAŁĘ:
JA NIESTETY MAM TALENT.
JAK GŁOS WYDAJĘ Z SIEBIE,
WSZYSCY SĄ W SIÓDMYM NIEBIE.
STOJĘ PRZY MIKROFONIE,
NIECH MNIE KTÓRY PRZEGONI.
WSZYSTKIE SCENY, BRYGADY,
JUŻ NIE DADZĄ MI RADY.
NIKT MNIE TUTAJ NIE KIWNIE,
BO ODCZUJE TO DZIWNIE.
JA NIKOGO NIE STRASZĘ,
JA TALENTEM, NIESTETY, GO GASZĘ.
BARDZO LUBIĘ PIOSENKI
I RÓŻNE INNE DŹWIĘKI.
SZCZEGÓLNIE, JAK MNIE CO WZRUSZY,
RZUCA MNIE SIĘ NA USZY.
JA ZNAM ŁADNE SZLAGIERY,
PÓJDĘ DROGĄ KARIERY.
MECZYJE, W OPOLU ZAŚPIEWAŁEM...

ZAiKS.TEATR

Szanowni Państwo,

zapraszamy do lektury kolejnego numeru biuletynu „ZAiKS.Teatr”. Będzie on poświęcony podsumowaniu wiosennych miesięcy: opowiemy o premierach naszych twórców, ważnych festiwalach teatralnych oraz Gdańskich Spotkaniach Literackich – Odnalezione w Tłumaczeniu, edycji w całości poświęconej przekładom dramaturgii, a także o dorocznych Nagrodach ZAiKS-u. W numerze także rozmowa z dramatopisarką ukraińską, laureatką The European New Talent Drama 2022, Leną Laguszonkową.

Życzymy wszystkim owocnej lektury
i zapraszamy na naszą stronę zaiksteatr.pl

zaiksteatr.pl

Wakacje z dziećmi w Domach Pracy Twórczej

Sopot, Ustka, Konstancin-Jeziorna, Krynica-Zdrój, Zakopane.

Nasze Domy Pracy Twórczej położone w najpiękniejszych rejonach Polski to idealne miejsce na pracę i rodzinny wypoczynek.

Zapraszamy!

www.zaiks.org.pl/dpt



za'KS
sprzyjamy wyobraźni