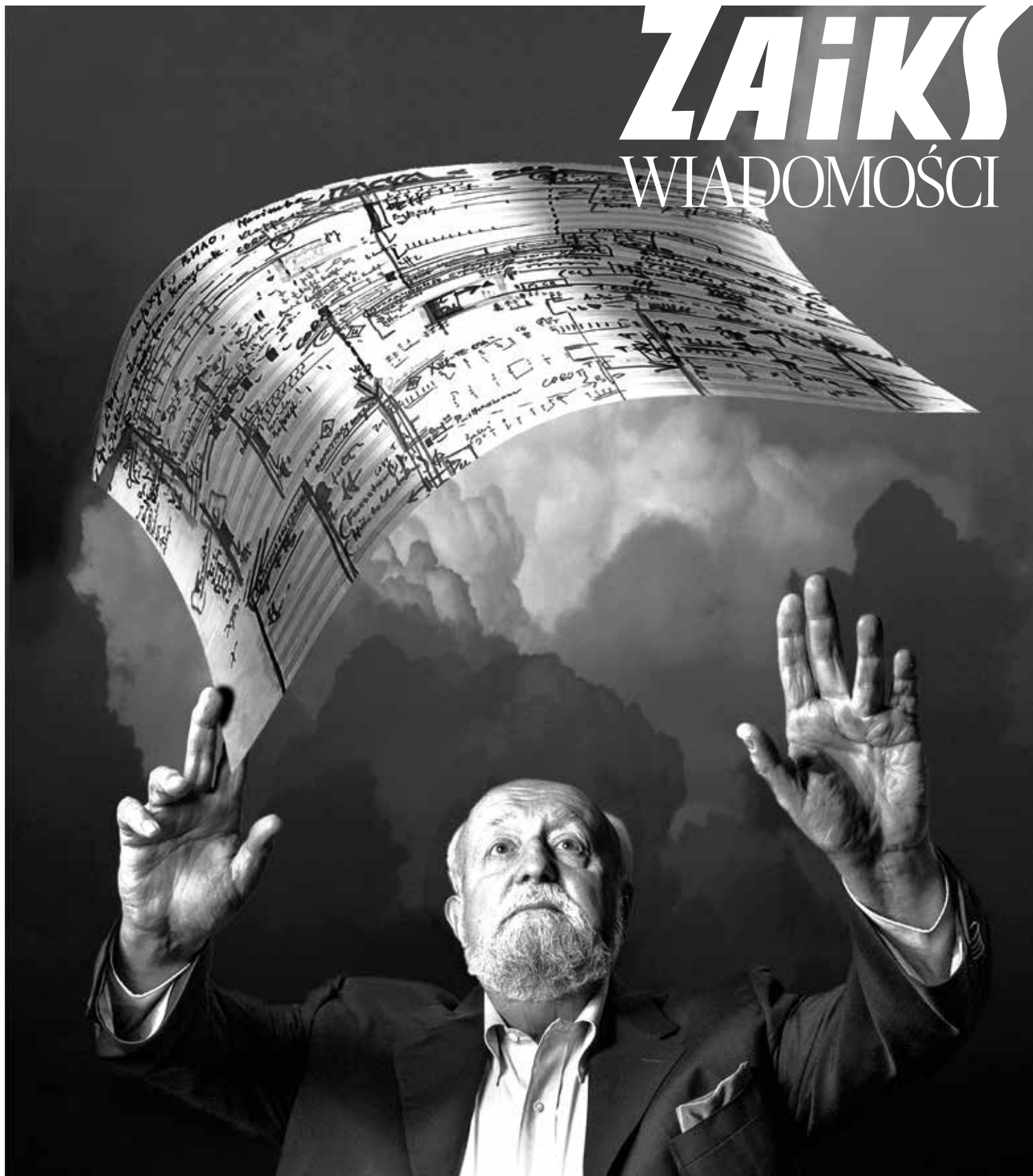


ZAiKS

WIADOMOŚCI



KRZYSZTOF PENDERECKI

KOMPOZYTOR, OBYWATEL ŚWIATA,
EKSPERYMENTUJĄCY KLASYK

STRONA 38

KULTURA
W CINIU PANDEMII

STRONY 10, 16, 90

PIOSENKI, KTÓRE
PODBIŁY POLSKĘ

STRONA 54

CÓRKA SŁUCHA „ROKO”
WYWIAD Z PABLO PAVO

STRONA 70

ZAiKS

DOŁĄCZ DO NAS!

Muzyka jest dziś wszędzie: w radiu, w telewizji, w internecie, na koncertach, w klubach i w sklepach. Czy możesz pojawić się wszędzie tam, gdzie grane są twoje utwory? **ZAiKS może!**

Autorzy na całym świecie zrzeszają się w stowarzyszeniach, które zbierają dla nich tantiemy, a użytkownikom ułatwiają legalne korzystanie z twórczości. **Zgłoś utwory do ZAiKS-u, a zaczną dla ciebie zarabiać.**

Nie musisz być członkiem ZAiKS-u, żebyśmy mogli chronić twoją twórczość. Członkostwo w Stowarzyszeniu daje jednak szereg praktycznych korzyści, np. zaliczki na poczet przyszłych wpływów. **Skontaktuj się z nami! Więcej na zaiks.org.pl**

DLACZEGO WCIAŻ MUSIMY CZEKAĆ?

Ponad dekadę twórcy i artyści wykonawcy upominają się u kolejnych ministrów kultury o wydanie stosownego rozporządzenia dotyczącego opłat od tzw. czystych nośników. Ostatnio minister Gliński po raz pierwszy publicznie stanął po naszej stronie. Tego jeszcze nie było! Obiecywano nam wiele nieoficjalnie, utajniano posiedzenia, kilka razy dawano nam „słowo honoru”, że za dwa tygodnie, że przed wyborami, że po wyborach itd., itp., itd. W końcu usłyszeliśmy, jak sam minister kultury mówi, że mamy rację, że nam się rekompensaty należą, że jako jedyni w Europie jesteśmy po prostu oszukiwani.

Z powodu tej wypowiedzi minister Gliński został brutalnie zaatakowany przez tych samych bezwzględnych lobbystów, którzy przez lata nieuczciwie atakowali i wciąż atakują ludzi kultury. Stając po stronie twórców, odczuł na własnej skórze, jak daleko w pomówieniach potrafią posunąć się „obrońcy” cyfrowej Polski. Ostatni ich „sukces”, to spowodowanie zablokowania – poprzez zaskarżenie przez polski rząd do TSUE – implementacji dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym, co dramatycznie opóźnia udział polskich twórców w zyskach związanych z popularnością ich dzieł w sieci. Aż wierzyć się nie chce, że jeszcze nie tak dawno wszyscy ci lobbyści mieli o wiele

łatwiejszy dostęp do urzędników ministerstwa kultury niż twórcy i artyści.

Mało kto się łudził, że lobby internetowych gigantów odpuści. Stosunkowo szybko okazało się, że mają dostęp do sztabu prezydenta Dudy, bo stamtąd nastąpił kolejny atak. Stanowisko prezydenta zaprezentowane na przełomie czerwca i lipca w tej sprawie świadczy, że z premedytacją wracają do dawno zdyskredytowanych przeinaczeń i kłamstw. W nosie mają nie tylko interes artystów i twórców, ale też opinię ministra kultury. Sądzą, że młodzi ludzie – bo to podobno o ich głosy chodziło – są tak naiwni, że nie odróżnią podlizywania się międzynarodowym potentatom od bełkotu o wymyślnym podatku od smartfonów, cenzurze, zagrożonej wolności czy spreparowanym sloganem o Acta 2.

Przez lata różnej maści lobbyści skutecznie wykorzystywali fakt, że zapisy w obowiązującej dziś ustawie „sprzyjały” nieefektywności systemu poboru i podziału opłat od czystych nośników. Dotychczasowy obowiązek ustawy importerów i producentów wskazanych urządzeń z tego m.in. powodu okazał się zbyt łatwy „do obejścia”. Stąd tak rażąco niska kwota opłat inkasowanych w Polsce – często kilkunastokrotnie niższa od pobieranych w innych państwach UE.

Można powiedzieć, że mamy wiele lat za-
ległości w należytym rozwiązywaniu tego
problemu, co wyjątkowo negatywnie rzutuje
na sytuację materialną środowisk twórczych
i artystów wykonawców. Dodajmy do tego,
że kwota inkasowanych opłat w innych pań-
stwach wciąż rośnie, bo technika zwiększyła
niesamowicie łatwość dostępu do treści, a ko-
pie nie odbiegają jakością od oryginału.

Stąd od lat ponawiamy proste pytanie
– dlaczego przez cały czas w Polsce tylko pro-
ducenci i importerzy urządzeń kopiujących
konsumują stale rosnące zyski, spowodowane
niesamowitym zwiększonym zapotrzebowa-
niem na te urządzenia? Dlaczego ludzie kul-
tury nie otrzymują z tego tytułu od lat prak-
tycznie żadnej rekompensaty i to jako jedyni
w Europie? Kiedy twórcy otrzymają godziwe
wynagrodzenie za treści udostępniane w in-
ternecie, czyli kiedy międzynarodowi potenta-
ci, zarabiający krocie na treściach tworzonych
przez artystów, podzielą się z nimi ułamkiem
swoich gigantycznych zysków?

Dziękujemy ministrowi Glińskiemu za
piękne, a przede wszystkim prawdziwe słowa.
Teraz czekamy na czyny, czyli podpisanie sto-
sownego rozporządzenia. Rosnące straty twór-
ców osiągnęły już taki poziom, że tylko błý-
skawiczna aktualizacja tego dokumentu może
nam pomóc. Do wieloletnich opóźnień w opła-
tach za czyste nośniki oraz strat, jakie pono-
szą twórcy za wykorzystywanie ich utworów
w sieci, dopisujemy codziennie ogromne stra-
ty spowodowane zakazami i ograniczeniami
związanymi z epidemią COVID-19. Nie może-
my czekać latami na nową ustawę. Pomoc po-
trzebna jest natychmiast!

Oczywiście nowa ustawa, nazwana ostat-
nio Ustawą o uprawnieniach artysty zawodo-
wego, nad którą od przeszło dwóch lat pracuje
zespół powołany przez minister Zwinogrodz-
ką, jest bardzo potrzebna. Mamy jednak do jej
projektu kilka uwag, zwłaszcza w obszarze
dotyczącym zbiorowego zarządzania prawami
autorskimi.

Z punktu widzenia twórców i artystów wy-
konawców bowiem najistotniejsze w projek-
cie nowej ustawy jest nadanie proponowa-
nym zapisom nowelizującym art. 20 prawa
autorskiego takiego brzmienia, by odnosiły
się do aktualnego i przyszłego stanu techni-
ki wykorzystywanej do rozpowszechniania
utworów w ramach użytku prywatnego; pa-
miętając przy tym, że od co najmniej kilku już

lat ciężar korzystania z utworów przesuwają się
w stronę internetu.

Chodzi o to, by proponowane rozwiązania
dotyczyły automatycznie nowych rodzajów
urządzeń pojawiających się na rynku. Stąd
prosty wniosek, by stawka opłaty określona
została wprost w ustawie. A to z kolei by ozna-
czało, że przepisy wykonawcze w nowej usta-
wie można by ograniczyć jedynie do wskaza-
nia organizacji zbiorowego zarządzania wła-
ściwej do poboru i dochodzenia opłat.

Nie ulega wątpliwości, że autorzy nowej
ustawy starają się, by jej zapisy korespondo-
wały z obecnym stanem techniki. Nowością
jednak jest przyszłe partycypowanie w opła-
tach przez Fundusz Wsparcia Artystów Za-
wodowych. Dlatego bardzo ważne wydaje się,
by proponowane w ustawie powołanie Pol-
skiej Izby Artystów konsultowane było nie
tylko z OZZ, ale też ze związkami zawodowy-
mi twórców kultury, związkami i stowarzy-
szeniami twórczymi oraz NGO. Taka izba, ze
względu na jej proponowane w ustawie umo-
cowanie, winna być możliwie najbliższej arty-
stów i jak najdalej od polityki.

Na koniec warto też zastanowić się, co w za-
istniałej sytuacji jest najważniejsze. Wydaje
się, że należy uczynić wszystko, co w naszej
mocy, by doprowadzić wreszcie do powszech-
ności zakresu obowiązku wnoszenia opłat.
Dlatego też myślę, że gdy wiceminister kul-
tury pisze do twórców przed miesiącem, że
„wprowadzenie nowych opłat reprograficz-
nych stanowić będzie nowe obciążenie dla
przedsiębiorców z branży RTV/IT, i dlatego
najprawdopodobniej nie da się w tym przy-
padku uniknąć odpowiednio długiego okresu
vacatio legis” – to ma jedynie na myśli propo-
nowaną w ministerialnym projekcie granicę
opłat na poziomie 6%. Nam wydaje się, że dziś,
przy dopilnowaniu autentycznej powszechno-
ści opłat, wystarczy zapisane w obowiązującej
wciąż ustawie 3%.

I na taką decyzję ministra czekamy w na-
pięciu! Innych polityków zaś prosimy, by roz-
ważyli, czy bliższa jest im kultura narodowa
oraz polscy twórcy i artyści czy raczej światowi
giganci, którzy z Polski uczynili sobie poligon
doświadczalny. Od lat trenują bowiem u nas,
jak maksymalizować zyski dzięki niepłaceniu
za kopiowanie twórczości oraz wykorzystywa-
niu dzieł twórców w sieci. Minister Gliński na
szczęście to po latach oficjalnie dostrzegł.

Janusz Fogler

ZAIKS

**SKORO MOŻESZ,
KORZYSTAJ Z DOMÓW
PRACY TWÓRCZEJ**

Położone w najpiękniejszych zakątkach Polski:
w Zakopanem, Krynicy-Zdroju, Sopocie, Ustce
i Konstancinie-Jeziornie. Gościły Brzechwę, Tuwima,
Osiecką, Szymborską, Kilara, Młynarskiego
i inne niezapomniane osobowości polskiej kultury.
Bez wątpienia zasługują na miano miejsc kultowych.
Ty też je odwiedź i bądź częścią niezwyklej historii.

Stawki już od 43 zł

Aby uzyskać szczegółowe informacje, skontaktuj się
z sekcją Domów Pracy Twórczej: tel. **+48 22 827 58 75**

NIECZyste NOŚNIKI

Kiedy w 1994 roku Sejm uchwalił nową ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych, znalazły się w niej przepisy, które wprost nawiązywały do obowiązujących już od dawna na świecie instytucji prawnych chroniących twórczość. Obok objęcia ochroną artystycznych wykonania, fonogramów i wideogramów, nadań radiowych i telewizyjnych, programów komputerowych wprowadzono przepisy przyznające autorom wynagrodzenie z tytułu *droit de suite* (zawodowej odsprzedaży egzemplarzy utworów plastycznych i fotograficznych), a także z tytułu opłaty od urządzeń i nośników zdolnych do powielania utworów oraz z tytułu ich zwielokrotniania. Uzasadnienie tych przepisów towarzyszące projektowi ustawy brzmiało tak: „*novum* stanowi także wprowadzenie wpłat od cen sprzedaży tzw. czystych nośników obrazu i dźwięku. Wzrastająca liczba nagrań dokonywanych w ramach użytku prywatnego stanowi poważne zagrożenie dla interesów twórców, artystów wykonawców i producentów fono- i wideogramów. Opłaty te przyjmowane w nowoczesnych ustawodawstwach i traktowane w nich jako wynagrodzenie autorskie z tytułu reprodukcji utworów, będą ustalane przez Ministra Kultury i Sztuki w porozumieniu z organizacjami ochrony twórców, artystów wykonawców oraz producentów”. W treści art. 20 ww. ustawy – najpierw w ust. 3, a po nowelizacji ustawy w roku 2002 – w ust. 5 znalazł się tryb, w jakim każdy minister kultury ma ustalać wysokość tych opłat. Minister, korzystając z delegacji ww. przepisu, stosowne rozporządzenia wydawał w roku 1995, 2003, 2008, a w 2011 tylko co do urządzeń klasycznej reprografii, np. kserokopierek, skanerów itp.

Opłata miała rekompensować straty twórców i w zamyśle, z udziałem ministra kultury (po to go wmontowano w ten system), nadążać za zmianami technologicznymi, jakie następują na rynku urządzeń i nośników zdolnych do kopiowania twórczości,

zwłaszcza muzycznej i filmowej. Tymczasem od 2008 roku, a więc od dwunastu lat, w Polsce technologia tego rodzaju jakby stanęła. I to tylko w Polsce. Wiemy, że jest dokładnie inaczej. Takiego rozwoju urządzeń, w tym mobilnych, umożliwiających kopiowanie utworów, jak w minionej dekadzie, nie było chyba w całym stuleciu. A masowość korzystania z nich, od dzieci po seniorów, idzie w dziesiątki milionów egzemplarzy. Polska ku zdumieniu nas samych należy do czołówki światowej w zakresie ich sprzedaży. Ponawiane od dziesięciu lat próby ustalenia nowej listy urządzeń i nośników i wydania przez ministra stosownego rozporządzenia spełniają na niczym, bez względu na to, z jakiej opcji politycznej wywodzi się minister kultury. O co więc chodzi? W tym czasie przepisy o opłacie były poddawane wielokrotnie kontroli sądowej z Trybunałem Konstytucyjnym włącznie. Tenże 11 października 2011 roku w odpowiedzi na pytanie prawne Sądu Apelacyjnego we Wrocławiu wyraźnie stwierdził, że opłaty regulowane w art. 20 prawa autorskiego stanowią „nie tylko rekompensatę dla twórców, artystów wykonawców czy wydawców, ale są również rezultatem tworzenia przez władzę państwową pewnego mechanizmu równowagi w sferze interesów gospodarczych i społecznych różnych grup społecznych, których działalność zawodowa jest związana z nowymi technikami zwielokrotniającymi lub reprograficznymi, a także tych grup, których twórcza działalność zawodowa (w szerokim sensie) jest dotknięta bezpośrednio przez rozwój różnych technologii dotyczących reprografii, zwielokrotniania lub utrwalania utworów”. Tak stanowi polskie prawo, nawet gdyby pominąć regulujące kwestię opłaty reprograficznej przepisy unijnych dyrektyw o prawie autorskim, obowiązujące także Polskę.

Dziś wyraźnie widzimy, że Państwo nie wywiązuje się ze swoich konstytucyjnych obowiązków dbałości o równowagę interesów różnych grup społecznych.

Twórcy, artyści wykonawcy, producenci fono- i wideogramów, wydawcy – a więc cała sfera tworząca w Polsce kulturę, tak wysoką, jak i popularną – złożona została w ofierze interesom gospodarczym wąskiej grupy producentów i importerów, nie chcących zrezygnować z części swoich zysków. Najwyraźniej mamona jest silniejsza od kultury i to, jak usprawiedliwiali się kolejni ministrowie kultury, nie podpisując stosownego i podobno gotowego rozporządzenia ustalającego listę urządzeń i nośników objętych opłatą – ktoś (?) trzyma mi rękę z piórem – jest symptomatyczne. Tak samo potraktować trzeba składaną przez kolejne administracje obietnicę – zrobimy to po wyborach.

W minionym dziesięcioleciu odbywał się jednocześnie swoisty happening organizowany przez związki reprezentujące producentów i importerów tych urządzeń i nośników wymierzony przeciw opłacie i organizacjom zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, które, będąc do tego upoważnione z mocy prawa, zabiegały u kolejnych ministrów o ustalenie listy urządzeń i wydanie rozporządzenia. A to zawieszano na budynkach OZZ płachty szkalujące te organizacje, a to zakłócano przebieg konferencji prasowych wyjaśniających sens tej opłaty i opieszałość skutkującą milionowymi stratami ludzi kultury, a to żądano ekspertyz technicznych udowadniających, że na smartfonie można utrwalać utwory (sic!), a to przeszkadzano w nagraniu wypowiedzi przedstawicieli OZZ dla TV, a to zamawiano ekspertyzy naukowe u badaczy zajmujących się zupełnie inną problematyką (z wiadomym skutkiem), a to przeciągano na swoją stronę niektórych twórców dla budowania narracji odmiennej od większości środowiska (czym? jakimi metodami?).

Uporczywie też organizacje producentów i importerów wbrew faktom budowały opinię o tej opłacie jako o podatku, którym przecież nie jest, bo trafia wyłącznie do kieszeni ludzi kultury jako rekompensata za straty z tytułu niekontrolowanego prywatnego po-

wielania utworów. Przekonywały też o wzroście ceny urządzeń dla konsumentów w przypadku wprowadzenia opłaty, czemu zaprzeczyło już w roku 2015 ministerstwo kultury i robi to konsekwentnie do dnia dzisiejszego. Łatwo to może sprawdzić każdy konsument, porównując ceny tych samych urządzeń za granicą objętych opłatą (wielokrotnie wysoką) i w Polsce, ciągle nimi nie objętych. Że to manipulacja, wystarczy pomyśleć o właśnie dokonywanej obniżce cen smartfonów nawet o kilkaset złotych w stosunku do ceny pierwotnej – i jakoś producenci i importerzy na tym nie tracą. A proponowane obciążenie 1,5% ceny smartfonu, przy wartości 1000 zł, daje zł 15! Jasne, chodzi o pozostawienie tych pieniędzy w kieszeni koncernów elektronicznych i importerów, bo oni nie muszą z nich zrezygnować, tak jak w ramach polityki marketingowej rezygnują z wartości obniżonej o setki złotych ceny smartfonu, bo wymusza to konkurencja. Nic nie muszą natomiast dla kultury, bo nie działa prawo, które by ich do tego przymusiło! Konsumentcie, Ministrze Kultury, Pośle i Senatorze, pomyśl, komu lepiej pozostawić te pieniądze – polskiej kulturze i twórcom czy koncernom, przeważnie zagranicznym? Twórcy zapłacą jeszcze od nich podatek Skarbowi Państwa.

Najbardziej zaskakujące w sprawie tzw. czystych nośników jest jednak to, że zostały w nieczysty sposób wmanipulowane w wielką politykę i to z użyciem tych samych pozaprawnych i sprzecznych z faktami argumentów. Pewnym światłem w tunelu są ostatnie wypowiedzi Ministra Kultury, prof. Glińskiego, zapowiadające regulację problemu czystych nośników. Mamy nadzieję, że jest urzędnikiem zdolnym do wyrwania się z dyktatu gospodarczego lobbingu oraz politycznych oków i faktycznego reprezentowania sektora, który nosi w nazwie swojego urzędu.

Krzysztof Lewandowski

list od naczelnego

PIOSENKA JEST DOBRA NA WSZYSTKO

Naszym człowieczeństwie świadczy sposób, w jaki potrafimy prze-
 trwać ciężkie chwile. W takich momentach niezwykle ważna jest so-
 lidarność, empatia i gotowość pomocy tym, którzy znaleźli się w dra-
 matycznej sytuacji. Odwołane koncerty, festiwale i zamknięcie placówek
 kulturalnych spowodowały, że ostatnie miesiące szczególnie boleśnie do-
 świadczyły osoby reprezentujące sektor kreatywny. Wśród nich znalazło się
 wielu twórców związanych z naszym stowarzyszeniem, którego sensem ist-
 nienia jest między innymi pomoc twórcom kultury. Nic więc dziwnego, że
 w tych trudnych dla nas wszystkich czasach z ZAiKS-u popłynęła szeroka
 fala rozmaitego rodzaju wsparcia dla najbardziej potrzebujących twórców.
 Niebagatelna suma 70 milionów złotych została przeznaczona na pomoc tym,
 którzy skutki pandemii odczuli najdotkliwiej. O szczegółach tej bezpreceden-
 sowej pomocy pisze w tym numerze rzeczniczka naszego stowarzyszenia An-
 na Klimczak. Z jej tekstu wynika, że nasze stowarzyszenie udzieliło najwięk-
 szej pomocy twórcom spośród wszystkich organizacji zbiorowego zarządu.
 Powinniśmy być z tego dumni.

Wszyscy przechodzimy trudny czas, żadne jednak obostrzenia związane
 z sanitarną sytuacją w kraju nie zahamują twórczości i dzielenia się efektami
 twórczej pracy z innymi. Najbardziej zdeterminowani spośród nas wykorzy-
 stywali nowoczesne technologie podczas pandemicznych sankcji i organizo-
 wali wirtualne koncerty, by nie tracić kontaktu z publicznością. Okazało się,
 że ludzka pomysłowość w kreowaniu nowych technologii pozwalających na
 „bezdotykowe” korzystanie z twórczego potencjału artystów nie zna granic.
 Można o tym przeczytać w tekście Jerzego Łabudy.

Dzięki temu, czego słuchamy, co czytamy i jakie obrazy docierają do naszej
 świadomości, stajemy się ludźmi w pełnym tego słowa znaczeniu. Tylko od
 nas zależy poziom doznań, jakich doświadczamy, obcując z kulturą i sztuką.
 W miarę uwrażliwiania się na coraz bardziej wymagającą twórczość nasze
 życie wydaje się nabierać szczególnego sensu. Błogosławieni ci, którzy potra-
 fią to docenić i zdają sobie sprawę z potrzeby ciągłego rozwoju intelektualne-
 go. Wspaniale, że są twórcy, za sprawą których takie samodoskonalenie jest
 możliwe, a wszystko, co tworzą, pcha nas na emocjonalne szczyty. Do takich
 artystów należał Krzysztof Penderecki, którego spuścizna jest jednym z fila-
 rów polskiej kultury. Nic więc dziwnego, że w naszym piśmie, które poświęco-
 ne jest najważniejszym zjawiskom kulturalnym, postanowiliśmy oddać hołd
 wielkiemu kompozytorowi, publikując teksty dotyczące jego twórczej pracy.
 Zdarzały się podczas niej zaskakujące momenty, do jakich zaliczyć można
 współpracę z artystami kojarzonymi z całkowicie odmienną stylistyką. W tym
 numerze Mistrza żegna Janusz Fogler, o twórczej drodze kompozytora pisze
 Jadwiga Kania, a szczegóły współpracy z Aphex Twinem i Radiohead przed-
 stawia Bartek Chaciński.

Wszyscy najwięksi kompozytorzy z Krzysztofem Pendereckim na czele zda-
 wali sobie sprawę z potęgi piosenek. Ich rola w naszym życiu jest nie do prze-
 cenienia. O tych, które na stałe zaistniały w naszej świadomości, mówią teksty
 Piotra Bratkowskiego i Mirosława Pęczaka.

Piosenka jest dobra na wszystko. W dobie koronawirusa ta mądrość Jere-
 miego Przybory nabrała szczególnego znaczenia i tego się trzymajmy.

Rafał Bryndal

WYDAWCA
 Stowarzyszenie Autorów ZAiKS
 www.zaiks.org.pl

REDAKTOR NACZELNY
 Rafał Bryndal

REDAKTOR PROWADZĄCA
 Katarzyna Tez

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
 Anna Wysocka
 Grzegorz Sowula
 Jerzy Łabuda
 Marcin Sendekci
 Anna Klimczak – rzecznik prasowa

OPRACOWANIE GRAFICZNE
 Marysia Mastalerz
 Mika Frankowska

ZDJĘCIE NA I OKŁADCE
 Ryszard Horowitz

ZDJĘCIE NA IV OKŁADCE
 Fragment pracy Leona Tarasewicza

DRUK
 Rubikon Poligrafia

NAKŁAD
 4000 egzemplarzy

REDAKCJA
 ul. Hipoteczna 2
 00-092 Warszawa
 tel. 22 556 72 83
 e-mail: redakcja.wiadomosci@zaiks.org.pl

ISSN 2299-3401
 copyright © Stowarzyszenie Autorów ZAiKS 2020

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.

Galeria Leona Tarasewicza,
 więcej na stronie 114



ZARZĄD STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAiKS
 Janusz Fogler – Prezes
 Michał Komar – Wiceprezes
 Miłosz Bembinow – Wiceprezes
 Marcin Błazewicz – Skarbnik
 Olga Krysiak – Sekretarz
 Rafał Bryndal – Zastępca Skarbnika
 Tomek Lipiński – Zastępca Sekretarza

CZŁONKOWIE ZARZĄDU
 Jacek Bukowski
 Jacek Cygan
 Danuta Danek
 Wojciech Druszc
 Andrzej Dudziński
 Elżbieta Frątczak-Nowotny
 Mieczysław Głiszczyński
 Bogusław Olewicz
 Mieczysław Jurecki
 Witold Krassowski
 Barbara Seidler-Hollender
 Małgorzata Semil-Jakubowicz
 Emil Wesołowski
 Andrzej Zaniewski

ZASTĘPCY CZŁONKÓW ZARZĄDU
 Ryszard Bańkowicz
 Jacek Barcz
 Zbigniew Benedyktowicz
 Wojciech Byrski
 Dorota Dziadkiewicz
 Krzysztof B. Gradowski
 Andrzej S. Jagodziński
 Wanda Kwietniewska
 Waldemar Bezpałko
 Dariusz Przybylski
 Zofia Rudnicka
 Małgorzata Sikorska-Miszczuk
 Katarzyna Stanny

RADA STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAiKS
 Edward Pałłasz – Przewodniczący
 Ilona Łepkowska – Wiceprzewodnicząca
 Krzysztof Dzikowski – Sekretarz

Krzysztof Choiński
 Grażyna Dyksińska-Rogalska
 Marek Gaszyński
 Robert Gliński
 Andrzej J. Jaroszewicz
 Eugeniusz Kabatc
 Jan Kidawa-Błoński
 Krzysztof Knittel
 Henryk Kuźniak
 Romuald Lipko
 Franciszek Maśluszczak
 Krzysztof Sadowski
 Józef Teichma
 Ewa Wycichowska
 Janina Zając-Trońska

DYREKTOR GENERALNY
 Krzysztof Lewandowski

ZASTĘPCY DYREKTORA
 Rafał Kownacki
 Paweł Michalik

WSTĘP
 1 Dlaczego wciąż musimy czekać?
 Janusz Fogler, Przewodniczący Zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS
 4 Nieczyste nośniki
 Krzysztof Lewandowski, Dyrektor Generalny Stowarzyszenia Autorów ZAiKS
 6 Piosenka jest dobra na wszystko
 Rafał Bryndal, Redaktor Naczelny
 10 Solidarność i współpraca
 12 ZIPSEE a konsumpcja muzyki

WYDARZENIA
 14 Warto być przyzwoitym
 16 Koronapomysł
 18 MExP w czasach pandemii
 20 DEX Songwriting Expo 2020
 22 Grand Press Photo 2020

TEMAT Z OKŁADKI
 38 Krzysztof Penderecki. Dzieło życia wciąż trwa
 46 Poza sceną
 50 Eksperyment z Pendereckim

TWÓRCY
 53 Czy piosenka potrafi chodzić?
 Felieton Krzysztofa Skiby
 54 Piosenki, które wstrząsnęły Polską
 58 Kwota czy ochota, czyli kogo wciąż gra twoje radio
 62 Brzydkie piosenki są najładniejsze
 66 Naczynia połączone
 70 Bułka i chudy serek
 Wywiad z Pablopavo
 74 O sztuce przekładu
 Wywiad z Antonim Liberą
 78 Pierwsza porcja trucizny bez tantiem
 82 Wymrożeni
 84 Kultura w reżimie sanitarnym
 88 Rozmowa kulturalna. Ten Typ Mes

PRAWO / FINANSE / ZAiKS
 90 Wsparcie zagranicznych OZZ w obliczu kryzysu COVID-19

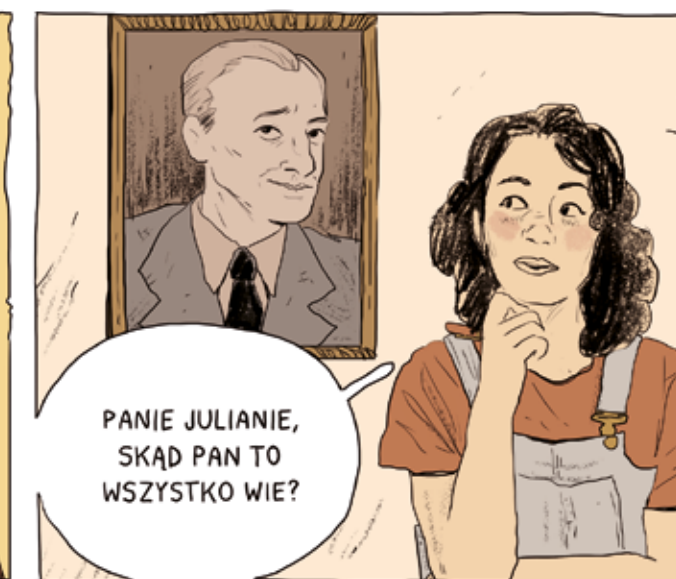
TECHNOLOGIE
 94 Koncert przez szybkę

JUBILEUSZE
 98 Jacek Cygan
 108 Krzysztof Andrzej Jeżewski
 104 Krzysztof Cugowski
 106 Voo Voo
 108 Izabela Trojanowska
 110 Nasza Basia Kochana
 112 Jerzy Kryszak

GALERIA
 114 Leon Tarasewicz

POŻEGNANIA
 130 Portrety zmarłych twórców

DOBRA STRONA LITERATURY
 140 Maria Czubaszek



SOLIDARNOŚĆ I WSPÓŁPRACA

TEKST Anna Klimczak

Kiedy rozpoczęła się pandemia, musieliśmy działać szybko. Położyliśmy nacisk na zminimalizowanie biurokracji i ekspresowe rozpatrywanie wniosków, by wsparcie finansowe ZAiKS-u w jak najkrótszym czasie trafiło do twórców w trudnej sytuacji. Na działania o charakterze pomocowym przeznaczaliśmy dotąd prawie 70 mln złotych.

„Dla mnie pomoc w postaci zapomogi finansowej z ZAiKS-u była nie tylko zastrzykiem gotówki, ale czymś w rodzaju uspokojenia” – mówi Daga Gregorowicz, wokalistka i kompozytorka zespołów Dagadana, Dobre bo Dobre i nominowanego w tym roku do Fryderyka Prowinz Posen. „Złożyłam również wnioski do Funduszu Popierania Twórczości. Udało się uzyskać wsparcie, dzięki czemu mogę w spokoju dokończyć pracę nad kompozycjami na nową płytę” – dodaje.

Na tym nam zależało. Chcieliśmy, by twórcy mieli pewność, że nie są pozostawieni sami sobie. W czasach kryzysów widać wyraźnie, że organizacje zbiorowego zarządzania to nie tylko instytucje finansowe. „Jesteśmy bankiem twórców, ale też stowarzyszeniem udzielającym wsparcia. Mamy w tym doświadczenie, bo pomagaliśmy autorom przetrwać kryzysy takie jak druga wojna światowa czy stan wojenny” – mówi Miłosz Bembinow, wiceprezes ZAiKS-u.

Środowiska artystyczne są pomysłowe i innowacyjne. To właśnie przedstawiciele grup kreatywnych mogą być motorem odbudowy gospodarki po kryzysie, o ile uzyskają odpowiednie zabezpieczenie w najtrudniejszym okresie. OZZ w Polsce i w Europie przyjęły różne strategie pomocy, dostosowane do specyfiki reprezentowanych przez nie grup. My wspieramy zarówno członków Stowarzyszenia, jak i twórców, którzy nie są członkami ZAiKS-u, a także instytucje kultury.

Członkom oferujemy przede wszystkim bezzwrotne zapomogi, zaliczki na poczet przyszłych wpływów i niskooprocentowane pożyczki z Kasy Pożyczkowej ZAiKS-u. „Zapomóg udzielaliśmy od zawsze – wyjaśnia Miłosz Bembinow – ale przed pandemią wnioski o taką pomoc składał jeden, góra dwóch twórców tygodniowo. Teraz wnioski napływają masowo. Od początku pandemii przeznaczaliśmy na ten cel już prawie 1,5 mln złotych – to kwota przewyższająca tę z ostatnich 10 lat”. Również zaliczki na poczet przyszłych wpływów w kwocie nieprzekraczającej połowy wysokości tantiem

uzyskanych za rok ubiegły nie są dla członków ZAiKS-u nowością, inna jest natomiast skala wykorzystania tej formy pomocy: w tym roku wypłaciliśmy już blisko 10 mln zł zaliczek. Skala wsparcia wciąż rośnie, gdyż wnioski o zapomogi i zaliczki rozpatrywane są w ciągu zaledwie kilku dni.

Nie trzeba być członkiem ZAiKS-u, żeby uzyskać pomoc. Fundusz Popierania Twórczości wspiera zarówno członków, jak i – w miarę możliwości – twórców nienależących do ZAiKS-u, a także instytucje kultury. W okresie epidemii wnioski rozpatrywane są na bieżąco, a nie tylko w kilku wybranych terminach w roku. „Zarząd zdecydował o zasileniu Funduszu dodatkowymi środkami z majątku Stowarzyszenia. Od początku pandemii udzieliliśmy z FPT wsparcia na ponad 8 mln złotych. O 5 tysięcy zł stypendium mogą się starać wszyscy autorzy i artyści, którzy w okresie izolacji realizują działania twórcze” – konkluduje przewodniczący Zarządu Funduszu Popierania Twórczości Jerzy Kornowicz.

Nasze biuro nie szczędzi wysiłków: w warunkach pracy zdalnej repartycje wynagrodzeń autorskich przebiegają bez zakłóceń, a niektóre podziały udaje się wręcz przyspieszyć. Ponadto twórcy otrzymali też w wyniku dodatkowych podziałów jeszcze w kwietniu ponad 20 mln złotych, w czerwcu 12 mln zł oraz w lipcu kolejne 17 mln złotych dodatkowych wynagrodzeń. Ale to nie wszystko. Z początkiem czerwca udało się otworzyć Domy Pracy Twórczej, gdzie wprowadziliśmy zasady zgodne z przepisami i zaleceniami Ministerstwa Rozwoju i Głównego Inspektoratu Sanitarnego, by pobyt gości był maksymalnie bezpieczny. Mimo rosnących kosztów utrzymania i podwyżek cen żywności, stawki za pobyt i wyżywienie w DPT-ach udaje się nam od lat utrzymać na niezmiennym, bardzo niskim poziomie.

Pomoc udzielaną przez ZAiKS w czasie pandemii traktujemy jako projekt, który wciąż się rozwija i dostosowuje do zmieniających się warunków. Zdajemy sobie sprawę, że zmniejszenie tantiem w okresie obostrzeń twórcy odczuwają podczas przyszłorocznych wypłat, pracujemy zatem nad rozwiązaniami, które zminimalizują te straty. „Zagraniczne organizacje nierzadko przyjęły ograniczone z góry kwoty wsparcia w obawie o płynność finansową, a niektóre udzielają tylko pożyczek na poczet przyszłych tantiem. Na razie nic nie wskazuje, by ZAiKS miał wprowadzić podobne limity” – zapowiada Miłosz Bembinow,

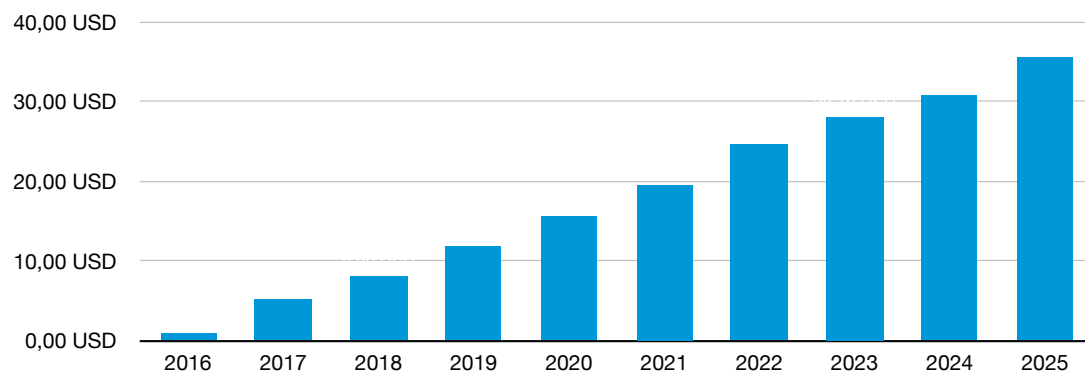
lecz jednocześnie zaznacza, że nawet tak duża i stabilna organizacja jak ZAiKS ma swoje ograniczenia: „Trudno mi deklarować, na ile nam jeszcze wystarczy pieniędzy na przykład na zapomogi. Dlatego apelujemy do członków, by brali je tylko wtedy, gdy jest to naprawdę konieczne”. Krzysztof Lewandowski, dyrektor generalny ZAiKS-u, wyjaśnia natomiast, że działalność pomocowa Stowarzyszenia może być realizowana w ramach środków, które albo w ogóle nie mogą być podzielone, bo brak koniecznej dokumentacji podziałowej, albo z kwot przedawnionych, czyli takich, po które uprawnieni nie zgłosili się przez co najmniej 6 lat, a także z dobrowolnych potrąceń od zainkasowanych wynagrodzeń autorskich na fundusz społeczny.

Czy pomoc ZAiKS-u jest skuteczna? Obserwujemy to na bieżąco. „Organizacja złożona jest w stu procentach z jej beneficjentów, więc wiemy, czego potrzebujemy. Ale przecież się różnimy. Część członków to osoby bardzo młode, część – w wieku bardzo zaawansowanym – zaznacza Bembinow i dodaje: Za jakiś czas postaramy się przeprowadzić we wszystkich środowiskach krótką ankietę, zbierzemy opinie, czy twórcy są zadowoleni z trybu przyznawania świadczeń. Już są sygnały wdzięczności od ludzi, bo krótki termin był dla nich kluczową sprawą. Zostali odcięci od możliwości zarobku. Gros z nich to kompozytorzy i autorzy, którzy są muzykami estradowymi, a ich podstawowym źródłem przychodów jest granie koncertów”.

„Bardzo pozytywnie oceniam wsparcie socjalne artystów, w tym wypłaty dodatkowych repartycji, ale przede wszystkim jestem miło zaskoczona szybkością działania ZAiKS-u oraz ograniczoną do minimum biurokracją” – mówi Iwona Kisiel, kompozytorka muzyki poważnej i rozrywkowej, której ostatni utwór *Once upon the Sea* miał premierę w tym

roku w Parlamencie Europejskim w Brukseli. Wtórą jej Marcin Nowakowski, kompozytor i saksofonista: „Stowarzyszenie sprawnie ruszyło z programem pomocowym w formie zapomóg, pożyczek, zaliczek na poczet przyszłych wpływów oraz wspierania projektów w ramach Funduszu Popierania Twórczości. Wszelkie procedury zostały uproszczone do minimum, a możliwość składania wniosków online i szybkość ich przyznawania zasługuje tu na szczególne uznanie”. Jarosław Siwiński, kompozytor utworów symfonicznych, kameralnych i elektronicznych, a także licznych utworów dla dzieci, dyrektor artystyczny festiwalu Warszawskie Spotkania Muzyczne, twierdzi, że reakcję Stowarzyszenia Autorów ZAiKS można uznać za wzorcową. „Wiele osób, szczególnie tych bez stałej umowy o pracę, z powodu epidemii i blokady życia koncertowego znalazło się niespodziewanie w bardzo trudnej sytuacji materialnej, a większość rządowych programów antykryzysowych takich osób nie obejmuje. Ponadto, oddziaływanie tych programów, choćby uruchomionych przez MKiDN, zajmuje z konieczności sporo czasu, a jak wiemy, twórcy generalnie nie dysponują nadmiarem gotówki. Bardzo istotna jest tu więc szybkość, z jaką Stowarzyszenie uruchomiło mechanizm doraźnej pomocy materialnej, oraz prostota procedury” – stwierdza.

Jedną z ostatnich decyzji ZAiKS-u przed wydrukowaniem tego numeru Wiadomości było przeznaczenie 100 tys. złotych na wsparcie funduszu pomocowego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. „Robimy to, ponieważ wierzymy, że instytucje kultury i twórcy różnych dziedzin muszą się teraz szczególnie wspierać. Nastaly trudne czasy” – mówi Janusz Fogler, prezes ZAiKS-u. I dodaje: „Tylko dzięki współpracy i solidarności wyjdziemy z tego kryzysu obronną ręką”. ■



Dotychczasowa i przewidywana sprzedaż inteligentnych głośników („smart speakers”) od 2016 do 2025 roku (w mld \$)

ZIPSEE A KONSUMPCJA MUZYKI

TEKST Marek Hojda

Dyskusja o rekompensatach z tytułu prywatnego kopiowania toczy się od lat. Ten artykuł jest próbą spojrzenia z innej strony na powiązanie zysków producentów sprzętu audio z muzyką. Wzrost dostępności muzyki dzięki coraz bardziej powszechnemu korzystaniu z usług serwisów streamingowych spowodował, że w ostatnich latach słuchamy jej znacząco więcej. Dzięki temu wzrasta sprzedaż nie tylko smartfonów i tabletów, które pełnią obecnie funkcję nośnika, jakim kiedyś była płyta czy taśma magnetofonowa. Kupujemy też więcej domowych systemów hi-fi, bezprzewodowych głośników, słuchawek i zintegrowanych urządzeń audio do samochodów. Istnieje wiele czynników wpływających na zwiększoną sprzedaż tych urządzeń. Jednym z nich jest zaoferowanie w serwisach lepszych od MP3 formatów. Tidal od początku swojej działalności udostępniał pliki w jakości płyty CD, natomiast serwisy Amazon Music HD i Qobuz Studio oferują pliki Hi-Res w rozdzielczości 24 b/192 kHz. Jednak chcąc w pełni wykorzystać tak dobrą technicznie jakość muzyki, trzeba się zaopatrzyć w odpowiedni sprzęt odtwarzający. Największy wpływ na wzrost wartości rynku „consumer audio” ma zwiększona sprzedaż słuchawek i smart speakers [tzw. inteligentnych głośników]. Wartość światowego rynku słuchawek to 15 mld, jest to aż 75% wartości globalnego rynku fonograficznego. Motorem wzrostu w tym segmencie są słuchawki wykorzystujące technologię Bluetooth z systemami redukcji szumów. Jednak największy procentowo wzrost notuje się na rynku sprzedaży inteligentnych głośników, a więc urządzeń, które jeszcze kilka lat temu nie

istniały. Nie tylko służą one – jako głośniki – do odtwarzania muzyki, ale także umożliwiają użytkownikom głosowe sterowanie innymi inteligentnymi urządzeniami. Odbywa się to przy pomocy wirtualnego asystenta, takiego jak Siri w produktach firmy Apple lub Alexa Amazona. Sprzedaż inteligentnych głośników rośnie tak prędko, że w roku 2023 ma przewyższyć wartość rynku fonograficznego.

W ostatnich latach zyski firm produkujących urządzenia audio rosną w niesamowicie szybkim tempie. Przewidywania analityków mówią, że ten trend będzie się utrzymywać w następnych latach, co widać na diagramie (dane: Statista). Wiele z tych firm, czy ich dystrybutorów na rynek polski, jest członkami ZIPSEE, który od lat podejmuje skuteczne działania pozbawiające polski sektor kreatywny należnych im honorariów z tytułu prywatnego kopiowania. Warto, żeby zdali oni sobie sprawę, że muzyka napędza wzrost sprzedaży nie tylko smartfonów i tabletów, ale też słuchawek, inteligentnych głośników i zestawów car audio [samochodowych systemów multimedialnych]. Te urządzenia nie mają możliwości kopiowania, więc artyści oczywiście nie roszczą sobie prawa do pobierania od nich opłat (od tzw. czystych nośników). Jednak gdyby nie muzyka, to sprzedaż tych urządzeń byłaby na dużo niższym poziomie. Warto, aby członkowie ZIPSEE spojrzeli na swój biznes w horyzoncie wieloletnim. Wówczas dostrzegliby potrzebę synergii swoich działań z działalnością tworzącą środowisk muzycznych. ■

Autor jest dyrektorem Music Export Poland

ZAiKS

ZAiKS ONLINE

Gdziekolwiek jesteś, o dowolnej porze, masz kontrolę nad swoimi finansami. Zawsze możesz zarejestrować nowy utwór lub zgłosić koncert z wykorzystaniem twojego repertuaru. [Wystarczy jedno kliknięcie.](#)

W serwisie ZAiKS ONLINE

- zgłosisz utwór do rejestracji
- sprawdzisz stan swojego konta w ZAiKS-ie
- dowiesz się, ile i gdzie zarobiły poszczególne utwory
- zgłosisz koncert – w Polsce i za granicą

UWAGA! W serwisie ZAiKS ONLINE uruchomiliśmy możliwość zgłaszania koncertów zagranicznych!

WARTO BYĆ PRYZYWOITYM

TEKST Grzegorz Sowula

Władysław Bartoszewski – historyk, pisarz, eseista, polityk, wyróżniony członkostwem honorowym Stowarzyszenia Autorów ZAiKS i honorowym obywatelstwem Sopotu doczekał się pomnika w mieście, które szczególnie sobie upodobał, i które regularnie odwiedzał przez dziesięciolecia.

Monument autorstwa Jacka Kicińskiego odsłonięto 5 lipca na placu przed budynkiem Sopot Centrum. Pomnik powstał dzięki publicznej zbiórce, a inicjatywę wspierały władze miasta.

Jacek Karnowski, mówiąc o dumie, jaką czuje, że Honorowy Obywatel Sopotu doczekał się właśnie swego pomnika, przypomniał jedną z jego charakterystycznych cech: „Professor zawsze łączył, jego dewizą było budowanie wspólnoty”. Prezydent Sopotu, wieloletni przyjaciel Profesora mecenas Jacek Taylor i Krzysztof Kolarz (prezes Stowarzyszenia Warto Być Przyzwoitym, które zainicjowało budowę pomnika) wyrazili ZAiKS-owi wdzięczność za udzielone wsparcie.

Władysław Teofil Bartoszewski mówił, dziękując darczyńcom: „Przez 60 lat Władysław Bartoszewski był moim ojcem, przyjacielem i mentorem. Co Wielkanoc przyjeżdżał do Sopotu, zatrzymywał się w ZAiKS-ie. Ojciec był jednym z niewielu ludzi, którzy w sytuacjach ekstremalnych potrafili zachować się przyzwoicie. Ciągłe powtarzał: Ty możesz iść, ja muszę biec. Taki był ojciec”.

Wcześniej, 23 kwietnia 2017 roku, w Światowym Dniu Książki i Praw Autorskich, odsłonięto tablicę ku czci Władysława Bartoszewskiego na ścianie Domu Pracy Twórczej ZAiKS-u, w którym profesor Bartoszewski regularnie zatrzymywał się w latach 1968-2015.

Warto przypomnieć słowa, jakie z tej okazji padły z ust Janusza Foglera, prezesa naszego Stowarzyszenia, nawiązujące do zorganizowanej przez ZAiKS w 2012 roku debaty „W obronie kreatywności”: „Otwierając ją, Professor mówił, że to wyjątkowy dla niego moment, gdyż właśnie mija 70 lat jego pracy piórem. Wspominał swoje pierwsze kontakty z naszą organizacją: »Kiedy zetknąłem się z ZAiKS-em, przekonałem się, że istnieją pewne normy przyzwoitości niezależne od poglądów politycznych czy jakichkolwiek innych aspektów«. Professor ubolewał, że zacieśnią się dzisiaj pojęcie wolności i przyzwoitości, nawoływał do ochrony obyczaju kulturowego”.

Stąd przekonanie Profesora, że i polityki zagranicznej nie można prowadzić bez gorsetu wartości, że trzeba być im wiernym. Był pionierem dobrej i słusznej polityki historycznej, państwowcem. Przyjaźnił się z prezydentem Lechem Kaczyńskim, to ich wspólną ideą było Muzeum Powstania Warszawskiego.

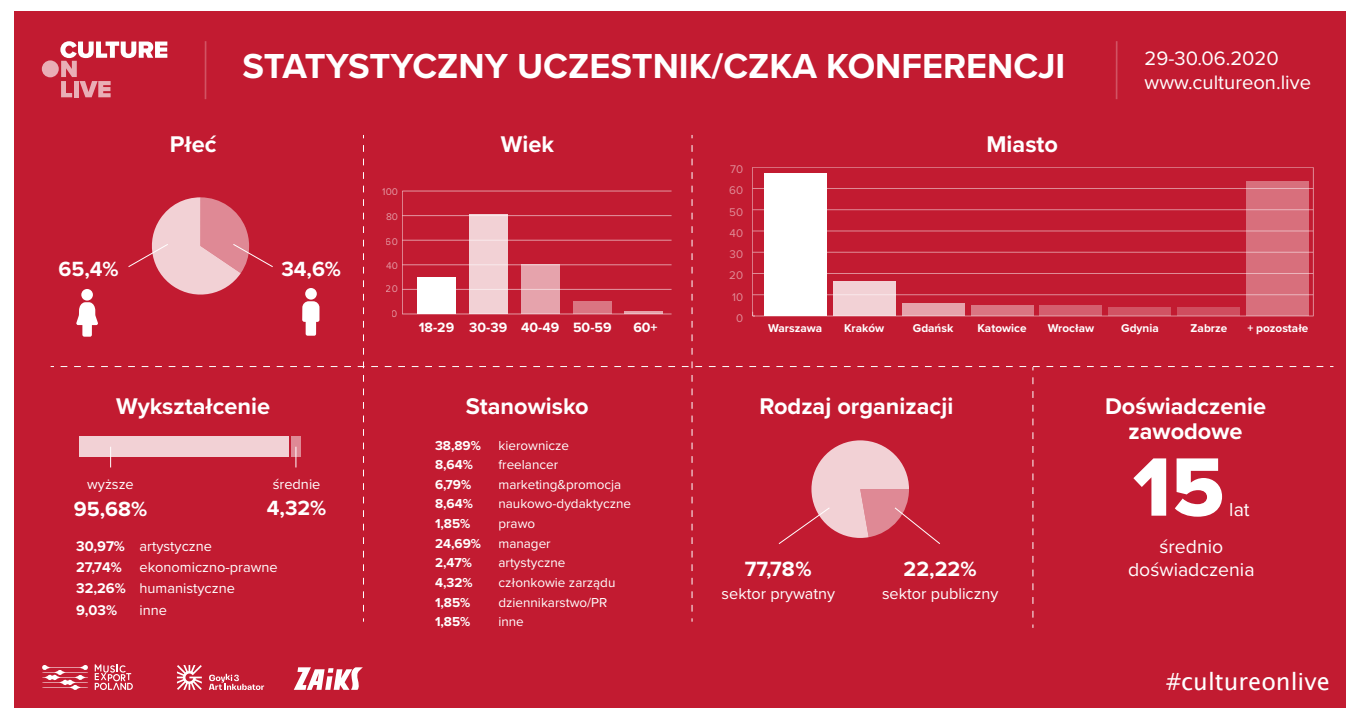
W odsłonięciu pomnika uczestniczyło wielu przyjaciół Władysława Bartoszewskiego. Środowisko polityczne reprezentowali m.in. byli prezydenci RP Aleksander Kwaśniewski i Bronisław Komorowski, a także wicemarszałek Sejmu Małgorzata Kidawa-Błońska. Wzięli oni udział w poprzedzającej uroczystość otwartej debacie „Autorytet i przyzwoitość w polityce”.

Uczestnicy wspominali postać Profesora, jego szerokie zainteresowania i ogromne doświadczenie w wielu dziedzinach, także niezwykle drogę życia działacza „Żegoty”, powstańca warszawskiego, więźnia Auschwitz, działacza społecznego, dyplomaty i ministra spraw zagranicznych, wykładowcy akademickiego. Cechowała go olbrzymia wiedza, niewiarygodna pamięć, nieustający optymizm, zainteresowanie i szacunek okazywane ludziom, polityczna przenikliwość, niepodważalne przekonanie, że w życiu znaczenie ma przyzwoitość i prawda, a ta nie podlega interpretacjom. Aleksander Kwaśniewski podkreślił, że „profesor był niezastąpiony w sprawach niemieckich. W tym, co mówił, nie było nienawiści, rewanzu, potrafił osiągać bardzo wiele”.

Bronisław Komorowski mówił o patriotyzmie Profesora: „Dla niego dalszym ciągiem walki o Polskę niepodległą była walka o Polskę demokratyczną, Polskę normalną. Świadomie był obrażany przez przeciwników politycznych. To był jego dramat, to jest dramat Polski”.

Od piątku 3 lipca na placu Przyjaciół Sopotu oglądać można poświęconą Władysławowi Bartoszewskiemu wystawę fotograficzną, przypominającą jego postać, działalność i wiele prywatnych sopockich wizyt – a pierwszy raz odwiedził miasto jako 12-latek, w 1934 roku.

Sopocki pomnik Władysława Bartoszewskiego zaprojektował Jacek Kiciński
Fot. Janusz Fogler



KORONAPOMYSŁ

Oto nowa platforma do wymiany doświadczeń i wiedzy dla przedstawicieli muzyki, literatury, filmu, teatru i sztuk wizualnych. Powitajmy Culture Onlive!

TEKST Tamara Kamińska

Jak wesprzeć branżę kulturalną, gdy pandemia wymusza przenoszenie wydarzeń do sieci? Zastanawiali się nad tym uczestnicy konferencji „Culture Onlive!”, zorganizowanej 29 i 30 czerwca przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Music Export Poland oraz Goyki 3 Art Inkubator.

Choć proces digitalizacji nie jest niczym nowym, a światy wirtualny i realny od jakiegoś czasu funkcjonują już obok siebie – zwłaszcza w sektorze kreatywnym – ostatnie miesiące pokazały, że znacząca część projektów kulturalnych realizowanych online nie

przynosi zakładanych rezultatów, innymi słowy: nie osiąga sukcesu. Wynika to przede wszystkim z ograniczonej wiedzy na temat specyfiki takich wydarzeń. Nowa platforma „Culture Onlive!”, dzięki zgromadzeniu w jednej wirtualnej przestrzeni przedstawicieli różnych podmiotów należących do sektora kultury, umożliwiła zidentyfikowanie deficytów w zakresie digitalizacji, wyciągnięcie wniosków i stworzenie katalogu dobrych praktyk, które pomogą w skutecznej realizacji projektów online w przyszłości. Trwająca dwa dni konferencja została

podzielona na dwie części – teoretyczną z elementami interaktywnymi oraz praktyczną. Pierwszy dzień poświęcony był zdobyciu i usystematyzowaniu wiedzy na temat sytuacji kultury i sektora kreatywnego w Polsce, prześledzeniu rozwiązań zagranicznych oraz próbie przewidzenia, na podstawie posiadanych danych, tendencji rozwoju.

Konferencję otworzył wykład Aleksandry Trapp i Aleksandry Kulińskiej z Infuture Institute, zajmującego się na co dzień definiowaniem najważniejszych trendów, opisywaniem ich i wdrażaniem podsuwanych przez

nie innowacji. Na podstawie przeprowadzonych przez Instytut badań zdefiniowano dziewięć najważniejszych aspektów, którymi należy się kierować przy projektowaniu wydarzeń, aby zapewnić im zgodność ze światowymi kierunkami rozwoju (wśród nich: transparentność, lustrzany świat, cele zrównoważonego rozwoju, kultura cyfrowa).

Z kolei w następującej po wykładzie debacie „Kultura – Biznes – Samorząd” prelegenci – reprezentanci Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, Goyki 3 Art Inkubatora, Izby Gospodarczej Menedżerów Artystów Polskich oraz Music Export Poland – zgodnie stwierdzili, że konieczna jest synergia między różnymi sektorami i budowanie rozwiązań systemowych dla kultury. Bez wątpienia pierwszym krokiem na drodze ku stworzeniu lepszych warunków dla twórców, artystów i organizatorów jest kampania przekonująca, że kultura jest pełnoprawną gałęzią gospodarki, przynoszącą realne przychody do budżetu i zatrudniającą rzesze ludzi. Przywołano portugalski Ruch na Rzecz Kultury, jednoczący wiele podmiotów gospodarczych i społecznych, a wspierany przez polityków. Działania MKiDN, wspierane przez przedstawicieli branży kulturalnej, na rzecz Ustawy o statusie artysty zawodowego doczekały się wielu pochwalnych słów, ale przypomniano o konieczności stworzenia tzw. kapitału żelaznego dla artystów i sektora kulturalnego.

W tym kontekście szczególnie istotne były słowa prof. dr hab. Doroty Ilczuk, prowadzącej od kilku lat badania statusu i liczby artystów w Polsce. Zwróciła ona uwagę, że zawodowa sytuacja twórców i artystów w naszym kraju nie jest adekwatna do reprezentowanych tendencji rozwojowych, zgodnie z którymi kultura i jej przemysły zostały uznane za ważny obszar inwestowania, źródło kreatywności i innowacyjności. Porównanie sytuacji – i statusu – artysty w różnych krajach dowodzi, że w Polsce wciąż panuje przekonanie, że „tylko wiarygodny jest artysta głodny”. Dlatego konieczne jest opracowanie skutecznego systemu wsparcia artystów i twórców. Wpisanie

CULTURE ON LIVE

29-30.06.2020

#cultureonlive



do aktu prawnego statusu artysty, organizacja rynku pracy i dostosowanie kształcenia do jego wymogów, ubezpieczenia, promocja zagraniczna, wynagrodzenia i rozwiązania je warunkujące to tylko niektóre z elementów proponowanego systemu.

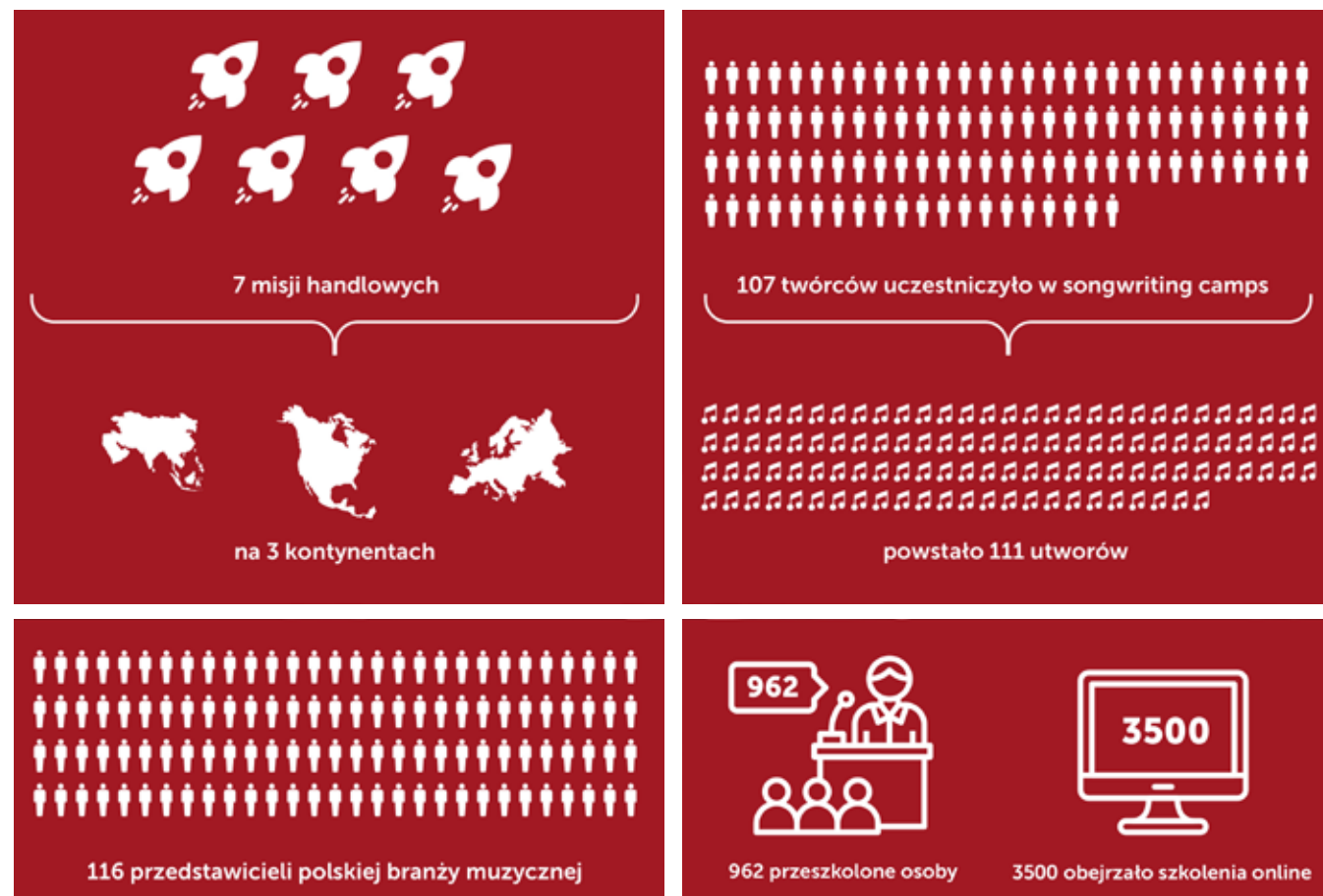
Nasuwa się konstatacja, że sytuacja branży jest zła, jednak celem konferencji było właśnie wspólne szukanie rozwiązań. Charles Landry, brytyjski popularyzator koncepcji Creative City, zwrócił uwagę, że nawet w czasie zamknięcia, a także bezpośrednio po pandemii, możliwości rozwoju i zmiany wciąż są dostępne – trzeba ich tylko poszukać i dostosować się do nich. Część z nich – jesteśmy przekonani – udało się odnaleźć w prowadzonej podczas konferencji debacie o współpracy biznesu, samorządów i innych graczy sektora kultury, w dyskusji na temat statusu artysty oraz e-learningu jako przyszłości edukacji, także kulturalnej. Dzięki prowadzonym drugiego dnia warsztatom – Marek Hojda, dyrektor Music Export Poland, trafnie nazwał je „Koronapomysłem” – uczestnicy mogli zdobyć kompetencje niezbędne do rozwijania swojej działalności zarówno w sieci, jak i w świecie rzeczywistym, takie jak projektowanie wydarzenia, zaczynając od „dlaczego?”, budowanie wizerunku artysty i twórcy czy wreszcie zwiększenie przychodów z zagranicy. Warto tu podkreślić zaangażowanie i facho-

wą wiedzę Rafała Kownackiego, zastępcy Dyrektora Generalnego ZAiKS-u, oraz Marka Hojdy, którzy w doskonale przygotowanym i prowadzonym wystąpieniu przedstawili zasady gromadzenia inkasa zagranicznego i omówili regulacje prawne w innych krajach, zwracając uwagę na istniejące różnice, a skupiając się na amerykańskim Music Modernization Act i unijnej Dyrektywie o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym.

Warto jednak podkreślić, że najważniejszym rezultatem wydarzenia było stworzenie platformy dla dialogu międzysektorowego. Przez dwa dni dyskutowali i wymieniali się doświadczeniami przedstawiciele biznesu, organizacji pozarządowych, środowiska naukowego, samorządu, instytucji kultury, mediów oraz twórcy i artyści. Wszyscy zgodnie podkreślali, że dotąd brakowało przestrzeni, w której w sposób nieskrępowany i kreatywny mogliby prowadzić dialog i uczyć się od siebie. Kolejne edycje „Culture Onlive!” z pewnością pozwolą tę platformę rozwijać, a także poszerzyć ją o kontekst międzynarodowy dzięki udziałowi zagranicznych partnerów.

Wkrótce będzie dostępny wirtualny podręcznik, zawierający treści opracowane przez prelegentów oraz podsumowanie całości wydarzenia.

Autorka jest dyrektorką Music Export Poland



MUSIC EXPORT POLAND W CZASACH PANDEMII

TEKST Tamara Kamińska i Marek Hojda

Powołana do życia dwa lata temu Fundacja Music Export Poland (MExP) ma za zadanie tworzenie nowych perspektyw dla polskiej muzyki, której obecność na rynkach zagranicznych w momencie powstania fundacji była marginalna.

Łatwość dotarcia z twórczością do fanów z całego świata, którą globalizacja umożliwia artystom i przemysłowi muzycznemu, może być dla Polski zarówno szansą, jak i zagrożeniem – łatwo bowiem w drodze do sukcesu o zagubienie tradycji i tożsamości kulturowej. Działalność Music Export Poland jest odpowiedzią na to wyzwanie. Dzięki zrozumieniu i wsparciu ze strony Fundatorów (ZAIKS i ZPAV), Partnerów (STOART i SAWP) i MKiDN polska muzyka zyskała szansę na zaistnienie na rynkach zagranicznych. Choć przykłady innych krajów pokazują, że sukcesy eksportowe nie przychodzą łatwo, a zmiany w systemie edukacji i nawiązywanie kontaktów biznesowych wymagają wielu lat pracy, to dotychczasowe efekty działalności Fundacji pozwalają sądzić, że obrany kierunek jest słuszny i w niedalekiej perspektywie przyniesie spodziewane skutki.

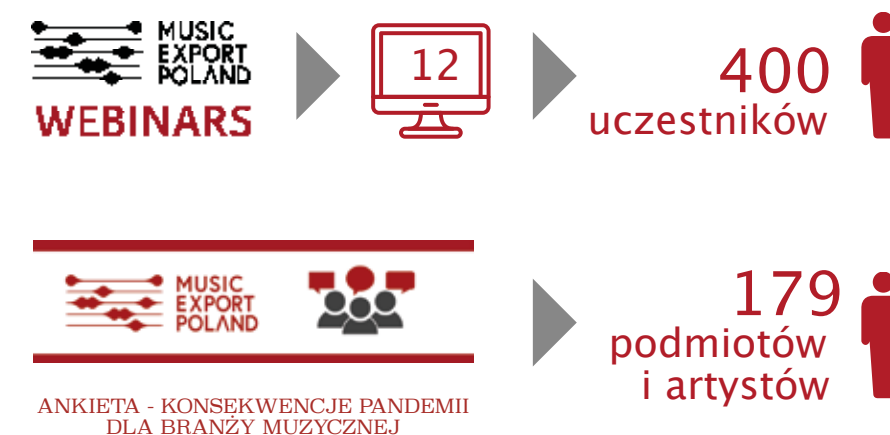
Najważniejszym celem Music Export Poland jest doprowadzenie do radykalnego zwiększenia eksportu polskich utworów, artystów i nagrań na rynki zagraniczne. Służą temu takie działania Fundacji, jak zorganizowanie siedmiu misji handlowych na trzech kontynentach, międzynarodowe songwritings camps, działalność szkoleniowa czy bezpłatne porady prawne. Są to narzędzia, które pozwalają polskim artystom, twórcom i producentom rozpocząć lub rozwijać międzynarodową karierę. MExP jest platformą, która przygotowuje polską branżę muzyczną do samodzielnego budowania pozycji na rynkach zagranicznych. Tym samym zwiększa szanse branży na stanie się istotnym składnikiem wymiany handlowej Polski z innymi państwami.

Pandemia i lockdown zarówno w Polsce, jak i w innych krajach, miały znaczący wpływ na plany Fundacji na rok 2020. Festiwal Muzyki Filmowej i SyncCamp, polsko-japoński song-

writing camp czy „Spotlight on Poland” w Toronto z udziałem dziesięciu polskich zespołów zostały odwołane. Mimo trudności fundacja nie zaprzestała realizowania swoich założeń. Konieczne było jednak przesunięcie akcentów i dostosowanie się do potrzeb wynikających z zaistniałej sytuacji.

Wychodząc z założenia, że główną przyczyną relatywnie niskiej wartości eksportu muzyki są deficyty edu-

danie w formie ankiety online, którego celem było zebranie danych dotyczących strat, jakie polska branża muzyczna już poniosła w związku z pandemią COVID-19. Ankieta została rozesłana do 450 subskrybentów newslettera Music Export Poland, była również opublikowana na stronach facebookowych fundacji i ZAIKS-u. W badaniu wzięło udział 179 podmiotów – zarówno firmy muzyczne, jak i samodzielni artyści.



kacyjne przedstawicieli branży, Music Export Poland położyło większy nacisk właśnie na działalność edukacyjną oraz postanowiło zbadać luki kompetencyjne, by zaproponowany program szkoleniowy odpowiadał realnym potrzebom.

Od 24 marca Fundacja organizuje cotygodniowe MExP Webinars dla zamkniętych grup uczestników. Do końca czerwca odbyło się dwanaście webinarów, w których wzięło udział niemal 400 osób. Zwiększona liczba warsztatów i szkoleń prowadzonych w formie online ma szansę zbudować solidną bazę, na której będzie można łatwiej i skuteczniej budować strategię eksportową po wygaśnięciu pandemii. Dzięki temu działania podejmowane w przyszłości przez uczestników polskiego rynku muzycznego będą efektywniejsze. Fundacja jako jedyna instytucja w Polsce przeprowadziła ba-

Badanie wykazało, że bez wątpienia już na tym etapie polska branża muzyczna poniosła ogromne straty.

Poszukując sposobów na aktywizację działań eksportowych w czasie zawieszenia działalności branży muzycznej, fundacja podjęła intensywne działania promujące kanał MExP na YouTube, zachęcając twórców i artystów do publikowania na nim swoich teledysków, wywiadów i koncertów. MExP oferuje im opiekę menedżera kanału, podsuwa profesjonalne narzędzia do promocji i budowania ich marek, a w dalszej perspektywie stworzy możliwości zarabiania na muzyce. W ten sposób niszowi artyści i firmy, dzięki pomysłowi i zaangażowaniu MExP, będą w stanie uzyskać dodatkowe dochody ze swojej pracy.

Autorzy są dyrektorami Music Export Poland



Od lewej: Eva Louhivuori (Finlandia), Marek Hojda, Kamau Makumi (Węgry), Myra Monoka (Węgry). Fot. Radosław Bieńkuński
Na sąsiedniej stronie uczestnicy Artisjus Songwriting Camp. Fot. Ildikó Rita Szeltner

DEX SONGWRITING EXPO 2020

TEKST na podstawie relacji Karo Glazer i Radosława Bieńkuńskiego / WdsK

T rzecia edycja konferencji DEX Songwriting Expo 2020, zorganizowana przez węgierski odpowiednik ZAIKS-u, stowarzyszenie autorów Artisjus, odbyła się w dniach 2-3 marca 2020 roku w Budapeszcie.

Podobnie jak w latach ubiegłych, impreza gościła w położonym w centrum miasta kompleksie Budapest Music Center. Dzięki wsparciu Stowarzyszenia Autorów ZAIKS i Music Export Poland w konferencji wzięło udział pięcioro polskich songwriter'ów i producentów muzycznych: Karo Glazer, Bartosz Schmidt (Baasch), Mateusz Brzostowski, Wojciech Famieliec i Radosław Bieńkuński.

Na program wydarzenia złożyły się dyskusje panelowe i warsztaty dotyczące songwritingu i produkcji muzycznej. Dyskutowano także o songwritingu z perspektywy jego osadzenia w branży muzycznej, o zastosowaniu nowych technologii czy o globalnych wyzwaniach stojących dziś przed twórcami.

Pierwszy dzień konferencji skupiał się głównie na muzyce w filmie i temu poświęcone były najważniejsze dyskusje panelowe, na przykład „How to communicate with a director and a composer?”. Tego dnia odbyła się również sesja odsłuchowa z music supervisor'ką Kle Savidge, chorwacki kompozytor Matej Meštrović opowiedział zebranym o swej drodze do Carnegie Hall, a pracownik firmy YouTube przedstawił mechanizm monetyzacji twórczości na tej platformie („YouTube for Artist”). Odbył się także warsztat dotyczący pisania tekstów piosenek w języku angielskim. Zwieńczeniem była sesja odsłuchowa z brytyjskim producentem i realizatorem Steve'em Dubem, zdobywcą nagród

Grammy, współpracownikiem The Chemical Brothers, Moby'ego i Klaxons.

Drugi dzień poświęcono głównie songwritingowi, produkcji i rozwojowi kariery z nimi związanej. Poranny panel „The Addiction Formula”, dotyczący produkcji piosenek, prowadził znany z YouTube Friedemann Findeisen. W kolejnym panelu Marek Hojda, dyrektor Music Export Poland, dzielił się doświadczeniem w organizacji songwriting camp'ów w Polsce, a następnie poprowadził rozmowę na temat eksportu lokalnej twórczości na globalne rynki („Being local, but going global – best practices on getting your music out of your country”). Ostatnim akcentem konferencji były pytania publiczności, na które odpowiadał Steve Dub, zdradzając tajniki swojej pracy.

Po zakończonej konferencji Karo Glazer i Radek Bieńkuński, wraz z dziewiętnastoma innymi songwriter'ami z USA, Wielkiej Brytanii, Węgier, Rosji, Austrii, Rumunii, Czech, Belgii i Irlandii, wzięli udział w organizowanym także przez Artisjus, trwającym od 3 do 7 marca, songwriting campie w ośrodku pod Budapesztem.

Uczestnicy podzieleni na trzyosobowe zespoły codziennie pracowali tam nad konkretnymi zamówieniami kompozytorskimi (od kompozycji do czołówki serialu sieci RTL Klub po dziecięcą piosenkę dla węgierskiego rapera), a wieczorem odbywała się sesja, podczas której wraz ze zlecającymi przesłuchiwali wszystkie propozycje. W ciągu trzech dni powstało 28 utworów, które obecnie znajdują się w depozycie Artisjus Songbook. Daje to realne szanse na ich rychłe wykorzystanie w filmie lub na płytach. ■



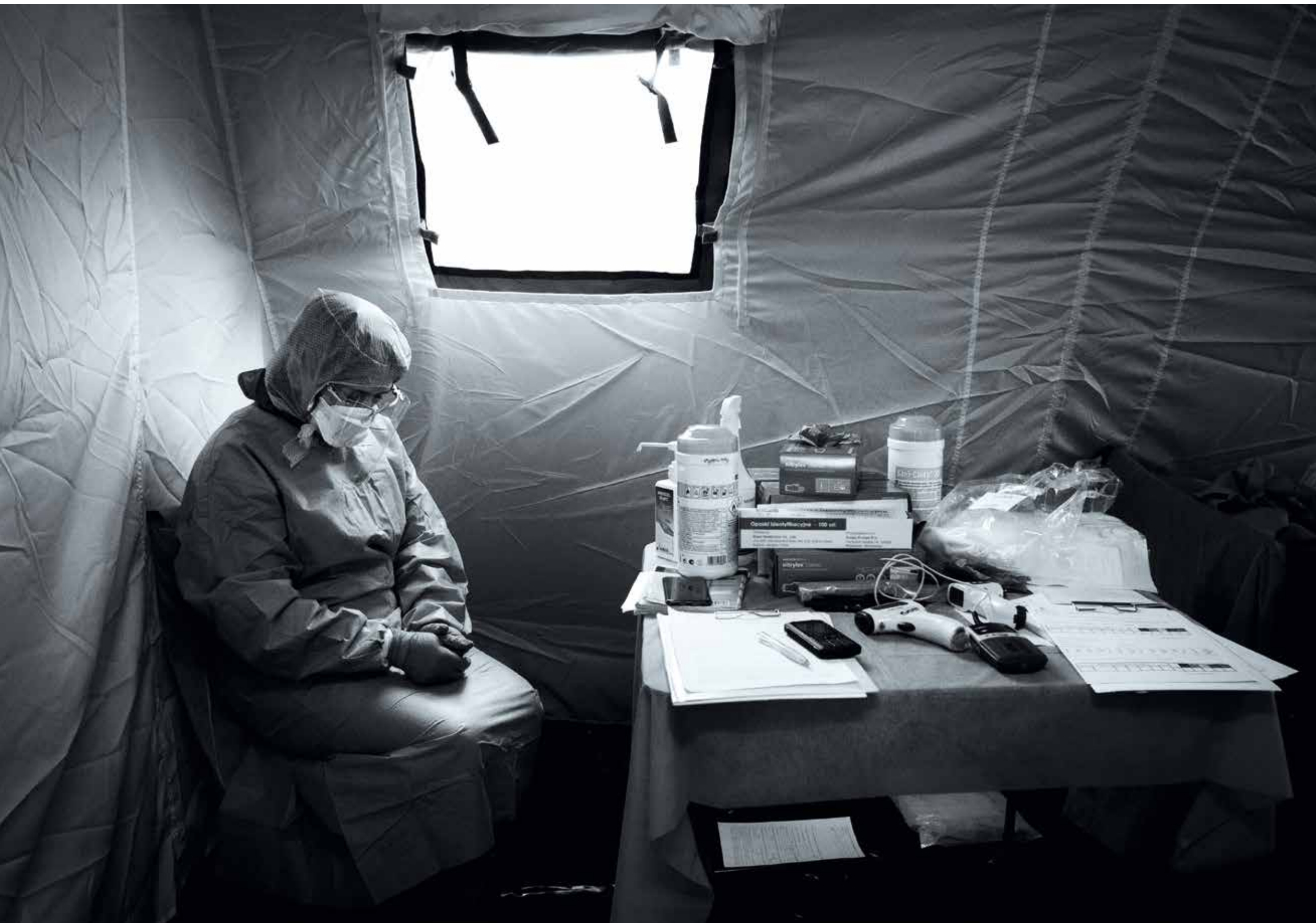


FOTO W CZASIE ZARAZY

TEKST Grzegorz Sowula

*Trwająca od kilku miesięcy pandemia koronawirusa uniemożliwiła realizację wielu projektów i wydarzeń artystycznych. Równocześnie wirus i walka z nim stały się motywami, po które zaczęli sięgać twórcy wielu dziedzin. Nie może zatem dziwić, że jury tegorocznej edycji Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej **GRAND PRESS PHOTO** zdjęciem roku obwołało pracę **JACKA SZYDŁOWSKIEGO** Z „DZIENNIKA **WSCHODNIEGO**”, pokazującą pielęgniarkę podczas dyżuru w namiocie do segregacji pacjentów*

ZDJĘCIE ROKU, I MIEJSCE W KATEGORII WYDARZENIA
Jacek Szydłowski, „Dziennik Wschodni”
Pielęgniarka z Samodzielnego Publicznego Szpitala Klinicznego Nr 4 w Lublinie podczas dyżuru w specjalnym namiocie do segregacji pacjentów podczas pandemii koronawirusa

Jury XVI Konkursu ogłosiło swój werdykt w środę 13 maja br., galę prowadzono na żywo ze studia eventowego, skąd łączono się z jurorami, laureatami i partnerami imprezy, co można było śledzić na portalach społecznościowych oraz na stronie WWW organizatora, czyli magazynu „Press”. Jego redakcji wypada pogratulować determinacji, dzięki której jedno z najważniejszych w Polsce wydarzeń tego typu (warto podkreślić, że konkurs działa nieprzerwanie od 2005 roku, pozwalając na rywalizację twórczą zawodowym fotoreporterom i freelancerom) – odbyło się także w tym roku. „Byli tacy – mówił prowadzący galę Roman Czejarek – którzy twierdzili, że w tym roku Grand Press nie powinien się wydarzyć. Ale życie pokazało, że warto postawić na swoim”.

Tradycyjnie do udziału w pracach jury zapraszani są fotografowie i edytorzy, którym przewodniczy artysta zagraniczny – w tym roku był nim szwedzki fotograf Pieter Ten Hoopen z Agencji VU/Civilian Act, ubiegłoroczny laureat nagrody za fotoreportaż w konkursie World Press Photo. Pozostałymi jurorami byli Beata Łyżwa-Sokół („Gazeta Wyborcza”), Radu Sigheti (Reuters) oraz fotograficy Andrzej Zyguntowicz i Maksymilian Rigamonti oraz, jako pierwszy w historii konkursu wydawca, Maarten Schilt z Schilt Publishing & Gallery w Amsterdamie. Jury prowadziło obrady w formie wideokonferencji.

Do finału zakwalifikowano 266 fotografii spośród 5273 zgłoszonych zdjęć – liczba rekordowa, ale też już od lat rośnie ona współmiennie do rangi konkursu. Prace oceniane były w siedmiu kategoriach dla zdjęć pojedynczych (Wydarzenia, Życie codzienne, Ludzie, Sport, Środowisko, Portret, Kultura i rozrywka – jej partnerem jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS), pięciu dla reportaży (Wydarzenia, Życie codzienne, Ludzie, Środowisko, Kultura i rozrywka) oraz w kategoriach: Projekt dokumentalny, Young Poland (do 26. roku życia) i Photo Book. W tym roku po raz pierwszy na swoją nagrodę – ufundowaną przez Onet.pl – oddali głosy internauci.

Jacek Szydłowski, zdobywca głównej nagrody Grand Press Photo 2020 uchwycił moment krótkiego odpoczynku lubelskiej pielęgniarki Samodzielnego Publicznego Szpitala Klinicznego – znużona dyżurem w namiocie do segregacji pacjentów, przysiadła na chwilę, nie zdejmując kombinezonu, maseczki, czepka... „To zdjęcie szło wciąż za nami – argumentował decyzję jury Pieter Ten Hoopen. – Ono nie krzyczy, ale wszyscy możemy się do niego odnieść w dzisiejszych czasach”.

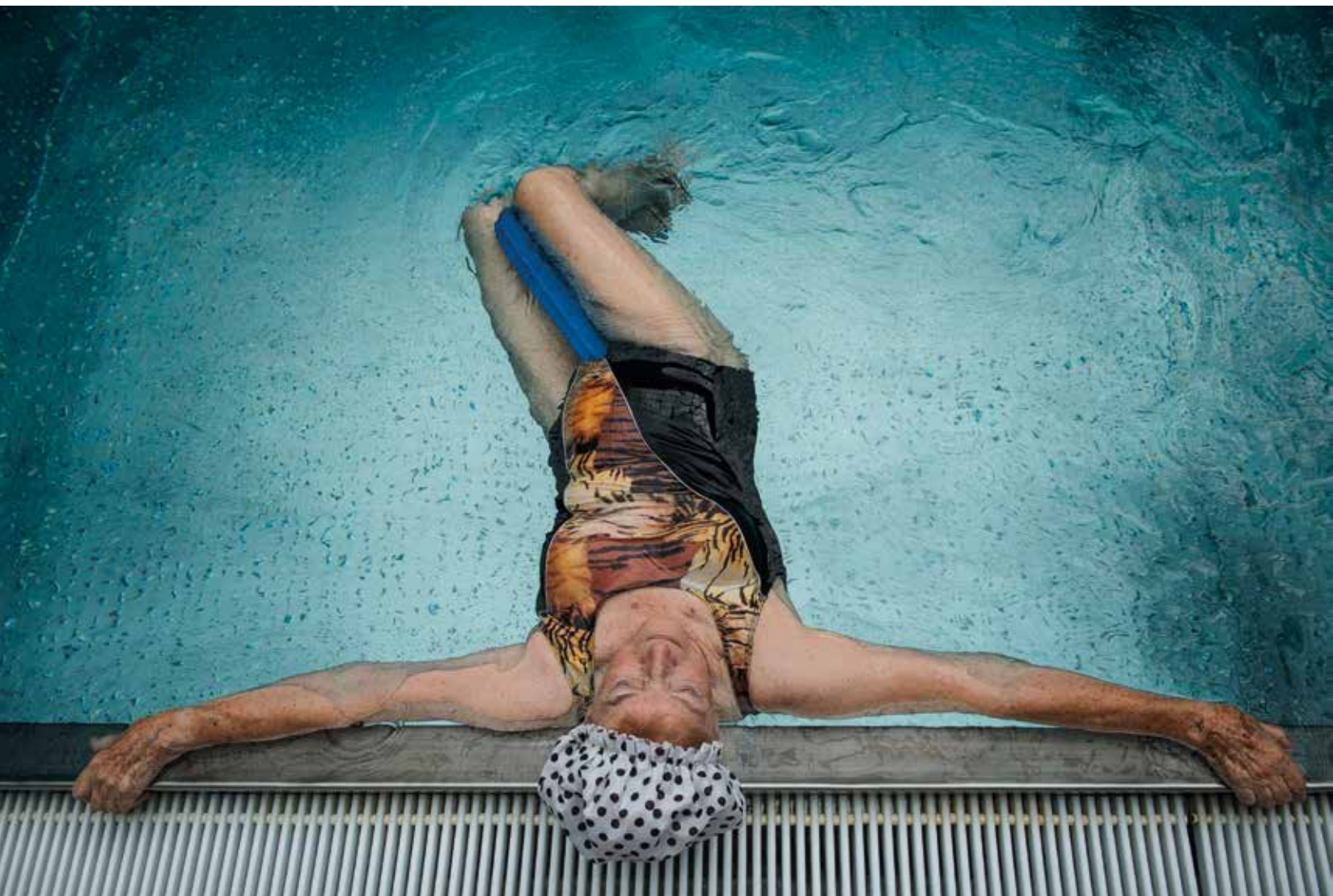
Rafał Bryndał, reprezentujący podczas gali nasze Stowarzyszenie jako członek jego Zarządu, mówił, ogłaszając zdobywców nagród w kategorii Kultura i rozrywka, że czuje się podniecony, mogąc uczestniczyć w tak wspólnym święcie fotodziennikarstwa. Trójka laureatów w tej kategorii pokazała wyrównany poziom, I nagrodę otrzymał Adam Burakowski z Agencji Reporter za zdjęcie dziewczynki zwiędzającej wystawę w Zachęcie.

Jury tegorocznej edycji zwróciło uwagę na wysoką jakość, bogactwo tematów i stylów fotografii dokumentalnej w Polsce, co sprawiło, że w tej kategorii przyznano aż cztery nagrody. Równie wysoko chwalono albumy zgłoszone w kategorii Photo Book. Prowadzący wieczór podkreślił zaś, że po raz pierwszy od dawna zabrakło niemal jednego tematu: polityki. Chyba najtrudniej będzie w to uwierzyć politykom...

Byli tacy – mówił prowadzący galę Roman Czejarek – którzy twierdzili, że w tym roku Grand Press nie powinien się wydarzyć. Ale życie pokazało, że warto postawić na swoim

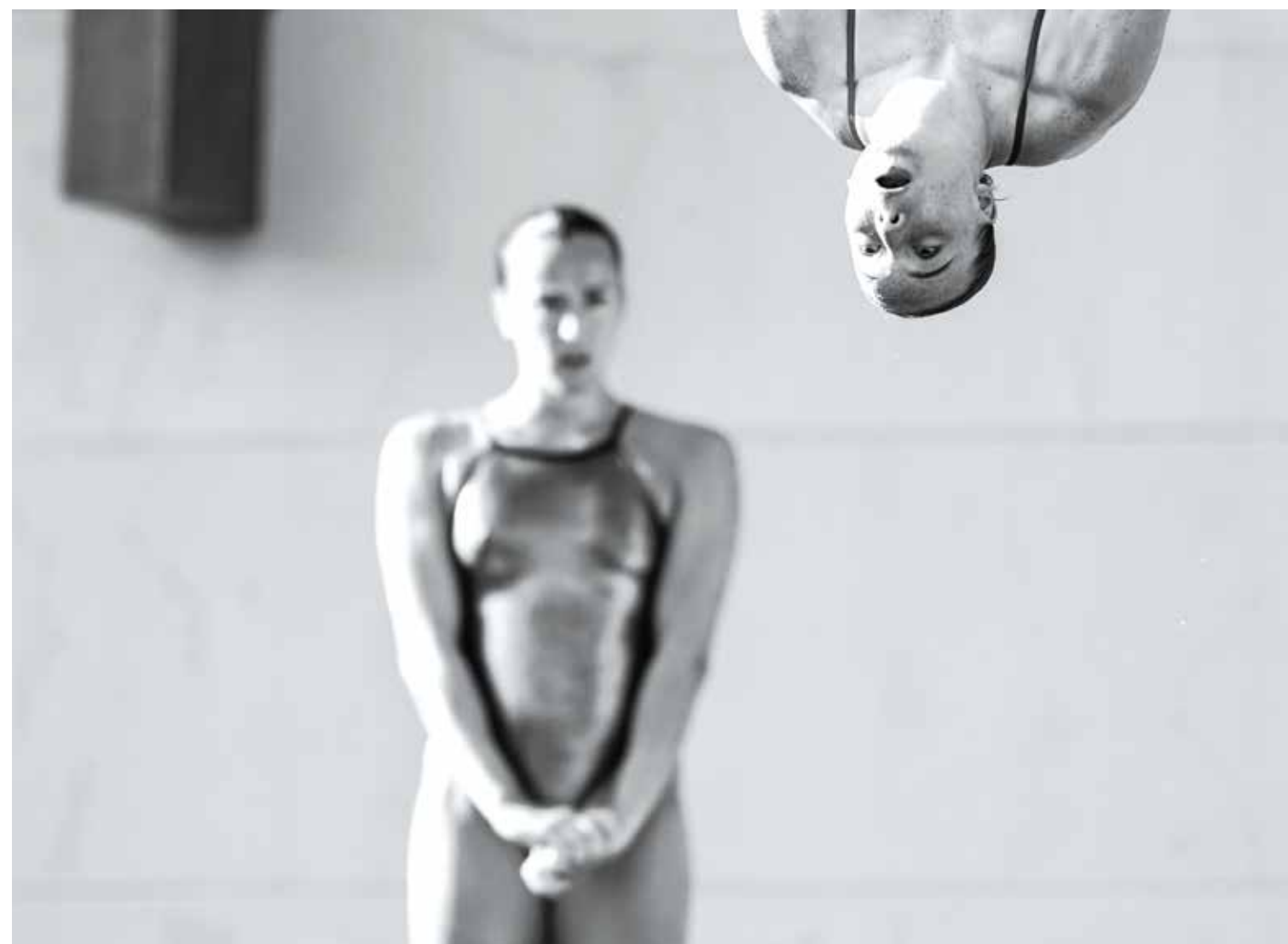


ŻYCIE CODZIENNE
Joanna Mrówka, Agencja Forum
Zabawa dzieci w Indiach, gdzie 65% mężczyzn uważa, że przemoc wobec kobiet jest dozwolona



LUDZIE

Anna Lewańska, „Gazeta Wyborcza”
90-letnia pani Anna jest najstarszą członkinią nieformalnej sekcji pływackiej „Welonki”. Pływają we własnoręcznie uszytych czepkach



SPORT

Aleksandra Szmigiel, Agencja Reporter
Zawodniczka Clare Cryan czeka na swoją kolej, patrząc na skok do wody Yasmin Harper, koleżanki z reprezentacji



YOUNG POLAND
Adam Kurlanc, Zespół Szkół Fototechnicznych w Warszawie
Demonstrantka wynoszona przez oddziały policji z ronda de Gaulle'a

NA POPRZEDNIEJ STRONIE

PORTRET
Tomasz Kaczor dla „Dużego Formatu. Magazynu reporterów Gazety Wyborczej”
Ewa, 15-letnia Ormianka obudziła się po ośmiu miesiącach katatonii wywołanej przez syndrom rezygnacji. Siedzi na wózku inwalidzkim otoczona ramionami rodziców



ŚRODOWISKO
 Michał Dyjuk, Agencja Forum
 Mieszkańcy Woli Wydrzynej podczas meczu piłkarskiego w miejscu wyschniętego jeziora, niedaleko kopalni odkrywkowej



KULTURA I ROZRYWKA
 Adam Burakowski, Agencja Reporter
 Dziewczynka zwiedzająca wystawę *Strajk* w Zachęcie. ZAiKS był partnerem tej kategorii konkursu



FOTOREPORTAŻ - WYDARZENIA
Witold Dobrowolski, SDP
Protesty w Hongkongu przeciwko projektowi ustawy ekstradycyjnej



FOTOREPORTAŻ - ŚRODOWISKO
Jędrzej Nowicki, „Gazeta Wyborcza”
Akcja niemieckich aktywistów ekologicznych przeciwko wydobyciu węgla brunatnego metodą odkrywkową



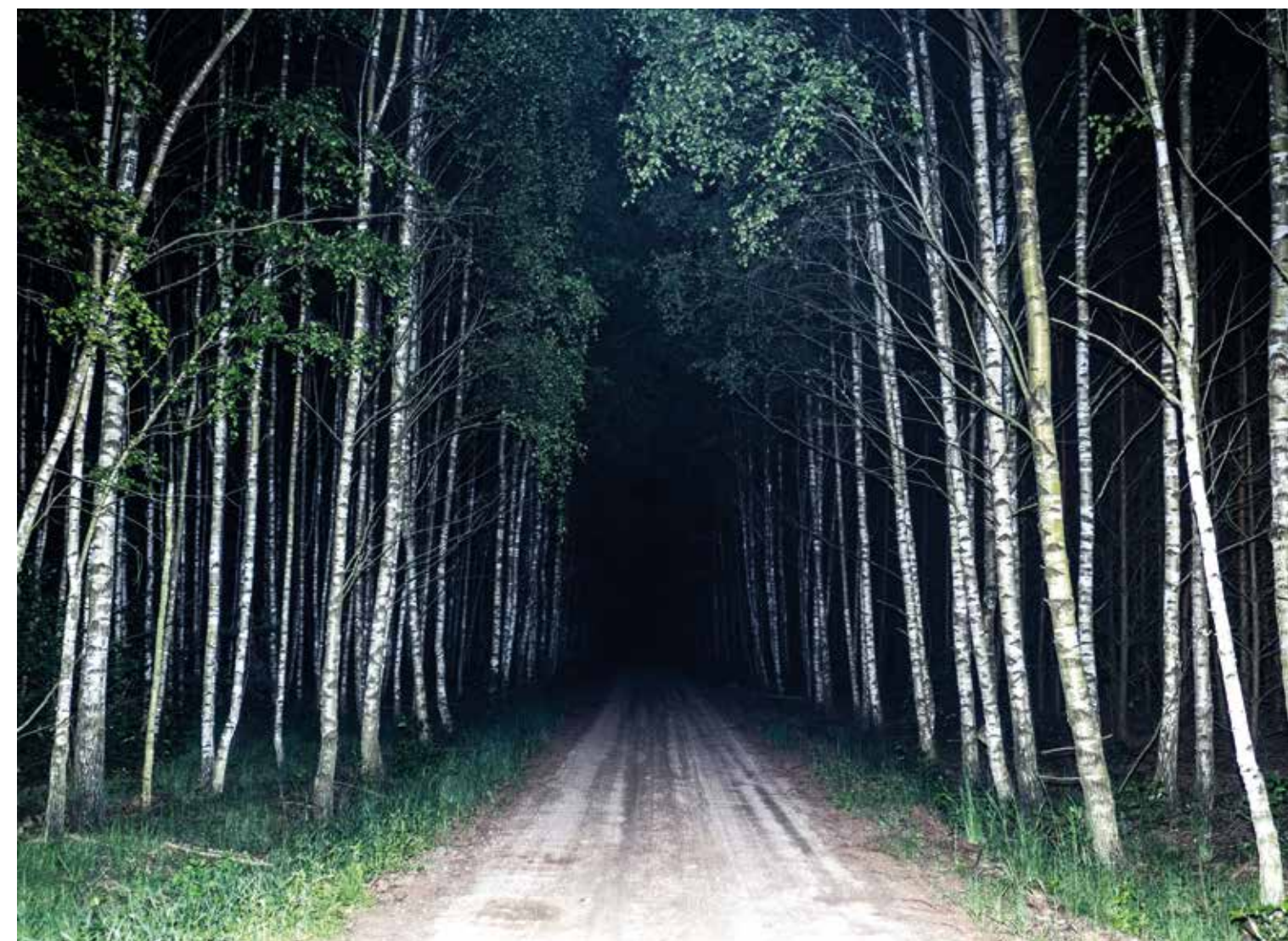
FOTOREPORTAŻ – LUDZIE
Bartłomiej Busz, Oficyna Wydawnicza Kulawiak
Ukraiński songwriter Sasha Boole



FOTOREPORTAŻ – ŻYCIE CODZIENNE
Katarzyna Piechowicz dla „Dużego Formatu. Magazynu reporterów Gazety Wyborczej”
Śląski dom dla seniorów



FOTOREPORTAŻ - KULTURA I ROZRYWKA
Monika Krzyszkowska, Kolektyw Un-posed
Praca zespołu na zapleczu teatru



FOTOREPORTAŻ - YOUNG POLAND
Piotr Szewczyk, Uniwersytet Warszawski
Tematem cyklu jest proces zanikania wsi

KRZYSZTOF PENDERECKI. DZIEŁO ŻYCIA WCIAŻ TRWA

TEKST Jadwiga Kania

Właściwie to nie życie jest ważne, lecz dzieła, które stają się punktem zwrotnym – mawiał Krzysztof Penderecki. Niewątpliwie takim właśnie punktem w życiu artysty stały się jego ukochane Lusławice. Dzięki nim zapisał się w historii nie tylko jako genialny twórca, dyrygent i pedagog, ale także architekt – wizjoner. Miłośnik drzew. Maestro. Człowiek kultury i natury.

Ryszard Kapuściński uważał, że nasze życie jest kolekcją chwil. Momenty zapisane w pamięci powracają do nas w formie wspomnień, które niczym kotwice pozwalają nam przybijać do różnorodnych portów naszej przeszłości. Dzięki wspomnieniom zachowujemy pamięć o ludziach i wydarzeniach. Ponad sześćdziesiąt lat twórczości Krzysztofa Pendereckiego to niewątpliwie fascynująca kolekcja chwil, które ukształtowały nowe oblicze muzyki współczesnej.

Krzysztof Penderecki to współtwórca nowego oblicza polskiej muzyki XX wieku. Należy do grona najwybitniejszych i najbardziej cenionych współcześnie osobowości nie tylko w dziedzinie muzyki, lecz także szeroko pojętej kultury i sztuki. Laureat pięciu nagród Grammy za lata 1987, 1998 (podwójna nagroda), 2000, 2016. Bogata i różnorodna muzyka Krzysztofa Pendereckiego od ponad sześćdziesięciu lat rozbrzmiewa na całym świecie. O randze twórcy świadczą liczne odznaczenia krajowe i zagraniczne, nagrody i tytuły przyznane artyście w różnych krajach, międzynarodowe festiwale i konkursy jego imienia, a przede wszystkim wykonania jego utworów przez wybitnych wirtuozów i czołowe orkiestry w najslynniejszych salach koncertowych świata. Kompozytor został mianowany doktorem *honoris causa* ponad czterdziestu uniwersytetów, członkiem honorowym najważniejszych akademii artystycznych i naukowych, a także honorowym profesorem wielu prestiżowych uczelni artystycznych. Od początku swej drogi twórczej związany był z ZAIKS-em, do którego przystąpił w 1957 roku. W 2017 roku otrzymał tytuł członka honorowego, a 19 marca 2018 roku odebrał Nagrodę 100-lecia ZAIKS-u.

Kompozytor urodził się i dorastał w Dębicy – małym, prowincjonalnym miasteczku. Swoje życie artystyczne związał z Krakowem, gdzie kształcił się i pracował. Od ponad pięćdziesięciu lat spędzał wakacje, odpoczywając i tworząc w Jastrzębiej Górze. Na początku



lat 70. miejscem szczególnie bliskim artyście stały się Lusławice. W małej wiosce nad Dunajcem, gdzie unosił się duch myśli ariańskiej, a XIX-wieczny dwór pamiętał czasy pobytów wybitnego malarza Jacka Malczewskiego, Krzysztof Penderecki zrealizował swoje największe marzenie z dzieciństwa – założył park, który przez ponad czterdzieści lat rozrósł się do wielohektarowego, unikatowego w skali europejskiej arboretum. W Lusławicach zmaterializowała się również najważniejsza idea, jaka przyświecała kompozytorowi – stworzenie akademii dla utalentowanych dzieci i młodzieży. „Jest też kwestia odpowiedzialności i wdzięczności za to, że mogłem się wykształcić w Polsce. I było to kształcenie na bardzo wysokim poziomie, nie miałem się czego wstydzić, idąc w świat (...) Pomyślałem, że skoro otrzymałem wykształcenie na takim poziomie, to mam pewien dług, że powinienem coś zrobić dla młodzieży. Miałem pewien niedosyt, uważałem, że jestem coś winien za to...” – wspominał Penderecki.

Artysta pochodził z wielokulturowej rodziny o korzeniach polskich, niemieckich i ormiańskich. Michał Penderecki, dziadek kompozytora zamieszkał w Rohatynie k. Stanisławowa. Był grekokatolikiem, a związał się z Ormianką, Stefanią Szylkiewicz, której przodkowie przybyli na ziemię dawnej Rzeczypospolitej z Iranu. Dziadkowie kompozytora

Krzysztof Penderecki w Krakowie
Fot. Bartek Barczyk

DEBICA ZAKORZENIENIA

Jestem hybrydą... Moja rodzina pochodzi z Kresów, babka ze strony ojca była Ormianką, natomiast dziadek Niemcem. Zawsze miałem na przykład pociąg do liturgii prawosławnej, z drugiej zaś strony fascynowała mnie kultura zachodnia (...)

Krzysztof Penderecki

przenieśli się na zachód, w głąb Polski i osiedli na stałe w Dębicy. Miasto to już w XIX wieku stało się ważnym ośrodkiem rozwoju chasydyzmu. W pejzaż miasteczka obok małych kamieniczek wokół rynku, skromnych drewnianych domków, stopniowo zaczęły się wpisywać coraz liczniej żydowskie domy modlitwy oraz chasydzi przechadzający się wąskimi uliczkami miasta w chałatach, białych skarpetkach i kapeluszach. Związek rodziny Krzysztofa Pendereckiego z Dębicą i jej okolicami sięgają końca XIX wieku, kiedy to hrabia Raczyński sprowadził do Zawady Johanna Bergera. Przybyły z Niemiec mężczyzna był leśnikiem, specjalistą od zalesiania. Osiedlił się w Zawadzie i objął stanowisko nadleśniczego w dobrach hrabiego. Jednym z dzieci Johanna Bergera był Robert Berger – ukochany dziadek kompozytora, który swoje życie i działalność związał z Dębicą. Artysta tak wspominał tradycje rodzinne ze strony matki: „Dziadek nie był Polakiem, był Niemcem... z ojca i matki (...) Przed wojną wszyscy uważali go za Niemca, potem, jak Niemcy przyszli, przestał mówić po niemiecku i w ogóle do końca życia udawał, że nie zna tego języka. Tylko się modlił po niemiecku, bo nie umiał inaczej (...) Chociaż nie był Polakiem, był wielkim patriotą polskim”.

Robert Berger zajmuje wyjątkowe miejsce we wspomnieniach artysty. To postać szczególnie mu bliska. Jemu również zawdzięcza kompozytor fascynację dendrologią. Dziadek wprowadzał go w tajniki świata roślin, opowiadał o drzewach i pomagał w robieniu zielników. Pracował w Dębicy jako kierownik szkoły i Dyrektor Towarzystwa Wzajemnego Kredytu. Był postacią szanowaną i cenioną przez środowisko inteligencji dębickiej. Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej angażował się w życie publiczne. W 1933 został dyrektorem Towarzystwa Wzajemnego Kredytu, które mieściło się w rodzinnym domu. Z czasem Towarzystwo przekształciło się w Kasę im. Stefczyka. To właśnie w tym domu, 23 listopada 1933 roku, przyszedł na świat Krzysztof Penderecki. Opisując klimat rodzinnego miasta, kompozytor wspominał: „Wychowałem się, otoczony światem żydowskim. W Dębicy był jeden kościół katolicki i pięć synagog. Pamiętam śpiewy, które dobiegały mnie z żydowskich bożnic, mam tę muzykę w uchu. Codzienność tego prowincjonalnego miasteczka, które było miejscem wzajemnego przenikania się kultur i religii, odcisnęła piętno w późniejszej twórczości artysty, który stwierdził: Dziwne, że to po tylu latach ta muzyka, którą miałem w uszach, wraca. W moich dwóch utworach muzyka klezmerska wróciła świadomie: w *Sekstecie* i nawet w *Concerto grosso*, prawdopodobnie takie motywy słyszałem jako dziecko”.

Błogie i beztrioskie dzieciństwo nie trwało długo. Kolejne lata naznaczone zostały wojną i niemieckim terrorem, widokiem cierpienia i śmierci. We wrażliwej pamięci młodego chłopca trwale zapisały się przerażające obrazy: „Moja młodość, dzieciństwo moje to jednak jest wojna. Stała obecność śmierci. Co chwila wiadomość, że kogoś rozstrzelali (...) Likwidacja getta. Ja się z nimi bawiłem. Gdy w 39 roku poszedłem do szkoły, to przecież chodziliśmy razem z żydowskimi kolegami. I później na naszych oczach...”.

Muzyka w domu Pendereckich była wciąż obecna. Ojciec przyszłego kompozytora – Tadeusz Penderecki – po pracy grywał na skrzypcach, a w niedziele urządzał muzykowanie domowe. Skrzypce z miejsca podbiły wyobraźnię przyszłego kompozytora: „Tu, w Dębicy, chciałem zostać skrzypkiem wirtuozem: pierwsze utwory komponowałem dla siebie samego – do ćwiczeń, w wieku 11-12 lat. To skrzypce, nie kompozycja, były wówczas



Zdjęcie domu rodzinnego kompozytora. Dębica, początek lat 30. Fot. archiwum prywatne Joanny i Jacka Dymitrowskich

moim żywiołem (...) Założyłem amatorski zespół muzyczny, graliśmy na uroczystościach szkolnych, na zabawach i weselach. Pamiętam moje fascynacje orkiestrami dętymi, które podczas uroczystości paradowały ulicami miasta. Żyłem jednak nie tylko samą muzyką: czytałem wszystko, co mi wpadło do ręki”.

Osobowość twórcza Krzysztofa Pendereckiego niewątpliwie została ukształtowana w jego wczesnej młodości. W rodzinnej Dębicy zrodziły się największe pasje Mistrza: miłość do muzyki i natury. Dziecięca fascynacja grą na skrzypcach zapoczątkowała prawdziwą miłość do muzyki – miłość, której pozostał wierny bez reszty.

Po zdaniu matury w dębickim gimnazjum, w 1950 roku, Penderecki wyjechał do Krakowa, by pobierać lekcje gry skrzypcowej. Młody dębiczaniein zjawił się w Krakowie z walizką pełną własnych kompozycji. Drzymało w nim także wiele innych talentów, w tym zwłaszcza upodobanie do rysunku. W tym mieście kompozytor mógł odkrywać i realizować w pełni różne swoje pasje i szerokie zainteresowania. Penderecki zapisał się na Uniwersytet Jagielloński jako wolny słuchacz. Zafascynowany był filologią klasyczną i filozofią. Wybór ścieżki kariery nie był zatem wcale oczywisty. Artysta wspominając początki swojej drogi twórczej, przywoływał postać profesora Skołyszewskiego, który ostatecznie wpłynął na wybór drogi życiowej przyszłego kompozytora: „Koniecznie chciałem iść na studia, uczyć się muzyki, ale ojciec na początku tego nie pochwalał, był do bólu praktyczny. Dziadek był jeszcze mniej przekonany do tego pomysłu, muzyk to nie był dla niego poważny zawód. Pytał mnie: *Naprawdę chcesz być muzykantem?* W końcu ojciec się zgodził, żebym

LEKCJA KRAKOWA

Urodziłem się w Dębicy, ale w wieku osiemnastu lat przyjechałem do Krakowa i to właśnie Kraków ukształtował mnie i jako człowieka, i jako muzyka.

Kraków Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków Teatru Kantora i Starego Teatru, Wyższej Szkoły Muzycznej, obecnie Akademii.

Tu, w Krakowie, skomponowałem osiemdziesiąt procent utworów.

To tutaj wracam i zakotwiczam po rozlicznych podróżach

Krzysztof Penderecki

zdawał na studia muzyczne i zamówił mi prywatne lekcje u profesora Franciszka Skołyszewskiego w Krakowie. Wspominając Skołyszewskiego, artysta wyznał: On mnie przekonał, że jestem kompozytorem (...) On właściwie wymyślił mnie jako kompozytora (...) Przyjechałem do Krakowa z walizeczką pełną kompozycji (...) I pamiętam, jak on to oglądał (...) a potem powiedział: Jutro przyjdiesz do mnie i zaczynamy kontrapunkt. I miał rację (...) W gruncie rzeczy jestem kontrapunktystą”.

W 1954 młody Penderecki zdał egzamin na wydział kompozycji Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej i został przyjęty do klasy Artura Malawskiego, a po jego śmierci w 1957 roku został przydzielony do klasy Stanisława Wiechowicza. W tym czasie był już na tyle ukształtowany, że jego praca podążała własną drogą, a on sam kończył swój utwór dyplomowy, który stał się pośmiertnym hołdem złożonym profesorowi *Epitafium. Artur Malawski in memoriam*.

Początek światowej kariery Pendereckiego był gwałtowny, efektowny, zaskakujący, a nawet bulwersujący i skandaliczny – tak, jak pierwsze dzieła samego kompozytora. Bezpośrednio po ukończeniu studiów Penderecki objął stanowisko asystenta w Krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Komponował w tym czasie utwory kameralne, miniatury, pieśni, a także sporo muzyki dla teatrów lalkowych (a pierwsze zarobione w ten sposób pieniądze inwestował w kupno dzieł sztuki). Ten rodzaj twórczości nie zaspokajał jednak ambicji twórcy.

27 kwietnia 1959 roku prawdziwie „narodził się” kompozytor. Jego nazwisko pojawiło się na łamach prasy, aby już później z nich nie schodzić. Dzień wcześniej obradowało jury II Ogólnopolskiego Konkursu dla Młodych Kompozytorów. Trzy główne nagrody zostały przyznane i przystąpiono do otwierania kopert, aby rozszyfrować godła, pod którymi kryły się nazwiska autorów. Pierwszą z nagród przyznano *Strofom*, drugą otrzymały *Emanacje*, a trzecią *Psalm Dawida*. Zaskoczenie jurorów było absolutne. Autorem wszystkich trzech kompozycji był bowiem ten sam twórca – Krzysztof Penderecki! Był to spektakularny debiut kompozytorski, który otworzył Pendereckiemu drogę do świata zza żelaznej kurtyny. Wykonanie *Strof* na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” tego samego roku wywołało żywy rezonans w środowisku muzycznym, zwłaszcza w kręgu zachodnioniemieckim. Rok 1960 przyniósł pierwsze zagraniczne wydania dzieł kompozytora (H. Moeck-Verlag), a także zamówienie Heinricha Strobla na festiwal muzyki nowej w Donaueschingen – ówczesnej mekce awangardy. Z początkiem

OBYWATEL ŚWIATA KOMPOZYTOR I DYRYGENT

*Wiadomo od dawna, że człowieka kształtuje kultura i natura miejsca,
w którym przychodzi na świat i miejsca, które wybiera na swój dom*

Krzysztof Penderecki

lat 60. Krzysztof Penderecki stał się niekwestionowanym liderem polskiej awangardy muzycznej. Drogę twórczą rozpoczął od eksperymentowania z brzmieniem instrumentów i głosów ludzkich. Powstałe w tym okresie utwory otworzyły nieznane dotąd horyzonty brzmieniowe, stając się początkiem nowego stylu, kojarzonego przez krytykę zagraniczną z Polską Szkołą Kompozytorską, a w kraju określonego mianem sonoryzmu. Utwory te wzbudziły zainteresowanie wybitnych osobistości świata muzyki, co zaowocowało zamówieniami kolejnych kompozycji oraz krajowymi i zagranicznymi wykonaniami, które młodemu twórcy przyniosły sławę jednego z najbardziej pomysłowych kompozytorów poszukujących nowatorskich efektów brzmieniowych i nowych sposobów notacji. Penderecki szybko utrwalił wizerunek twórcy nowoczesnego. W 1960 roku Krzysztof Penderecki skomponował *Tren – ofiarom Hiroszimy* – jeden z najbardziej znanych i najczęściej

wykonywanych utworów, za który otrzymał w 1961 roku Nagrodę UNESCO. W tym czasie powstały m.in. *Anaklasis* (na Donaueschinger Musiktage), *Polymorphia* (napisana na zamówienie Norddeutscher Rundfunk Hamburg), *Fluorescencie* (na Donaueschinger Musiktage), a w 1966 *Pasja według św. Łukasza*, pierwsze wielkie dzieło w karierze młodego kompozytora. Można śmiało stwierdzić, że Krzysztofa Pendereckiego stworzyła jego *Pasja*. W muzyce XX wieku zajmuje ona szczególne miejsce: z jednej strony jest na wskroś współczesna, z drugiej – nawiązuje do wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej. Penderecki odwołał się w niej do formy i tekstu, których najdoskonalszym przykładem były pasje Bacha. Dzieło zostało napisane na zamówienie Otto Tomka, kierownika redakcji muzycznej Westdeutscher Rundfunk w Kolonii, dla uczczenia 700-lecia katedry w Münster. Jego pierwsze wykonanie – 30 marca 1966 roku – stało się światowym wydarzeniem artystycznym o szerokim rezonansie. Prasa muzyczna całego świata szeroko wówczas pisała o Polaku oraz o sztuce i tradycjach kulturalnych kraju, z którego się wywodzi. Widoczna na rękopisie data ukończenia *Pasji* – 26 stycznia 1966 – miała także wymiar symboliczny, odnoszący się do jubileuszu milenium chrztu Polski. Tym monumentalnym dziełem kompozytor zapisał się w historii jako pierwszy w bloku wschodnim twórca, który miał odwagę podjąć tematykę sakralną. Konsekwencją *Pasji* stała się cała monumentalna twórczość wokalna-instrumentalna Pendereckiego, tworząca jedyne w swoim rodzaju muzyczny epos, dopełniany przez następne pół wieku kolejnymi dziełami odmalowującymi dramat człowieka: *Diabłami z Loudun* traktującymi o nietolerancji, *Dies irae* podejmującym tragiczny temat zagłady, *Kosmogonią* z tekstami sięgającymi od starożytnych Greków po lądujących na Księżycu kosmonautów, *Rajem utraconym* przedstawiającym narodziny ludzkiej historii i ludzkiej tragedii, pochwalnym hymnem ambrojańskim *Te Deum* dedykowanym Janowi Pawłowi II oraz mszą żałobną – *Polskim Requiem* odwołującym się do najtragiczniejszych wydarzeń w naszej historii. Całości tego wielkiego eposu dopełniło *Credo* stanowiące w muzyce końca XX wieku utwór niezwykle ważny, odwołujący się do uniwersalnego charakteru chrześcijańskiego wyznania wiary. Wybierając teksty, kompozytor nawiązał do polskiej tradycji katolickiej i sięgnął po cytaty z wielkopostnej pieśni *Ludu, mój ludu* oraz błagalnego śpiewu *Któryś za nas cierpiał rany*.

Mimo przeobrażeń języka dźwiękowego stałym idiomem w twórczości artysty było nieustanne poszukiwanie prawdy o człowieku i świecie, a jego dzieła stały się artystycznym świadectwem czasów współczesnych. Znamienne dla twórczości Pendereckiego były prestiżowe zamówienia, które spływały do kompozytora z całego świata i niejednokrotnie ich powstanie wiązało się z ważnymi rocznicami. Głęboki humanizm twórcy, któremu nieobojętne były losy człowieka, przejawiał się wielokrotnie w jego twórczości poprzez dedykacje i odwołania do ważnych wydarzeń historycznych: tragedię nazistowskiego obozu zagłady w Oświęcimiu przypomina oratorium *Dies irae*, mord w Katyniu – *Libera me z Polskiego Requiem*; bohaterom warszawskiego getta dedykowane jest *Quid sum miser* z tego samego dzieła, zaś bohaterom powstania warszawskiego – *Dies irae* również z *Requiem*; wybór Papieża Jana Pawła II upamiętnia *Te Deum*, powstanie Solidarności i upadek komunizmu – *Lacrimosa z Polskiego Requiem*, 1000-lecie chrześcijaństwa w Polsce – *Pasja według świętego Łukasza*, 200-lecie proklamowania Stanów Zjednoczonych – *Raj utracony*, 200-lecie ogłoszenia we Francji Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela – *IV Symfonia Adagio*, 100-lecie wybuchu I wojny światowej – *Dies illa*, 100-lecie ludobójstwa Ormian – *Psalm Domine quid multiplicati sunt*, 50-lecie wyzwolenia Korei – *V Symfonia*, 25. rocznicę powstania ONZ – *Kosmogonia*. Powyższą listę dopełniły utwory napisane z okazji znaczących jubileuszów: 700-lecia katedry w Münster – *Pasja według św. Łukasza*, 1200-lecia katedry w Salzburgu – *Magnificat*, 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego – *Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagellonicae sescentos abhinc annos fundatae*, 3000 lat miasta Jerozolimy – *VII Symfonia Siedem bram Jerozolimy*, 850-lecia Moskwy – *Hymn do św. Daniła*, 1000-lecia Gdańska – *Hymn do św. Wojciecha*.

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego na przestrzeni 65 lat przyniosła ponad 150 utworów zróżnicowanych w zakresie obsady, rozmiarów, technik kompozytorskich, gatunków, form i symbolicznego przesłania. Obejmuje utwory instrumentalne, wokalne i wokально-instrumentalne. Wrażliwość kompozytora kształtowała okrucieństwo czasów, w których dorastał, religijność i wzorce patriotycznych postaw w rodzinie, a także



Krzysztof Penderecki
po maturze, rok 1951
Fot. archiwum prywatne
Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich



Z lewej: Elżbieta i Krzysztof Pendereccy w Salzburgu.
Z prawej: Koncert w filharmonii w Szczecinie
Fot. Bartek Barczyk

wnikliwość obserwacji, ciekawość świata i silna potrzeba niezależności. W codziennym życiu kompozytora oraz w jego drodze twórczej towarzyszyła mu przez 54 lata żona – wybitny mecenas kultury – Elżbieta Penderecka. Postrzegana jest jednak nie tylko jako żona sławnego męża, lecz także, a może przede wszystkim, jako idealna towarzyszką, organizatorka i menedżerka. Mówiąc o swojej życiowej roli u boku wybitnego artysty, Elżbieta Penderecka stwierdziła: „Wszystko w życiu musi mieć swój czas i miejsce. By uczyć innych, najpierw trzeba się samemu nauczyć. By coś osiągnąć, najpierw trzeba wiedzieć, czego się od życia chce. Najpierw zbudowałam życie rodzinne, urodziłam dwoje dzieci, prowadziłam sekretariat mężowi, podróżowałam z nim po całym świecie, za nasze prywatne fundusze wraz z nim zorganizowałam w Lusławicach trzy festiwale z rzędu, poczynając od sierpnia 1980 roku, a potem – gdy przez dziesięć lat był dyrektorem artystycznym festiwalu Pabla Casalsa w Puerto Rico – stałam u jego boku. I dopiero po tym wszystkim mogłam pomyśleć o czymś własnym, podzielić się z innymi tym, czego nauczyłam się u boku męża (...) Jestem nieodłączną częścią jego życia, tak jak on jest moją”.

Niezaprzeczalny wpływ na muzykę Krzysztofa Pendereckiego miało umiłowanie piękna natury i poszukiwanie w niej inspiracji. Był wielkim miłośnikiem drzew, architektem założenia parkowego w Lusławicach, pedagogiem, inicjatorem powstania Europejskiego Centrum Muzyki – międzynarodowego kampusu przeznaczonego dla młodych artystów. Lusławice to miejscowość o wspaniałych tradycjach. W wiekach XVI i XVII działali tu prężnie bracia polscy – arianie. W dwudziestolecie międzywojennym z Lusławicami związał się wybitny malarz, Jacek Malczewski. Od 1975 roku w dzieje tej miejscowości na trwałe wpisał się Krzysztof Penderecki, komponując nadzwyczajne, botaniczne dzieło – rozległy park. Tworzenie arboretum trwało ponad 40 lat. To najdłużej powstająca kompozycja artysty. Dzieło życia, symboliczna dziewiąta symfonia.

W otoczeniu ukochanych przez kompozytora drzew znajduje się odrestaurowany XIX-wieczny dwór wraz z zabytkowym lamusem pełniącym przed wiekami funkcję ariańskiej oficyny drukarskiej oraz symboliczny grób Fausta Socyna – nieoficjalnego przywódcy braci polskich. W Lusławicach zmaterializowało się jedno z największych marzeń twórcy – Europejskie Centrum Muzyki. Instytucja ta wraz z arboretum to swoiste domknięcie cyklu ośmiu symfonii w katalogu dzieł kompozytora. To dzieło wciąż trwa. Enklawa, aradia wykreowana przez Artystę w lusławickim parku to miejsce, gdzie naprawdę czuł się u siebie. Jak mawiał: „Mieszkać mogę wszędzie. Żyć – tylko w Lusławicach.”

Kompozytor wielokrotnie odwoływał się do symboli. Szczególne znaczenie dla twórcy miała symbolika drzewa, podwójnie zakorzenionego – w ziemi i w niebie. Drogę każdego artysty postrzegał jako nieustanne błędzenie po krętych ścieżkach labiryntu. Wielokrotnie przypominał, jak ważne jest mieć odwagę bycia sobą. Odważnie kluczył w labiryncie poszukiwań twórczych, zawracał z obranych ścieżek, mylił tropy, niejednokrotnie

LUSŁAWICE HORTUS CONCLUSUS

Gdy zobaczyłem Lusławice, poczułem, że jest to miejsce, jakiego szukałem (...)

Byłem przekonany, że to jest to miejsce, gdzie chcę żyć

Krzysztof Penderecki

idąc pod prąd. Czołowy awangardzista, który dość szybko porzucił awangardę. W wieku 30 lat postanowił napisać *Pasję według św. Łukasza*, mierząc się z samym Janem Sebastianem Bachem. Zaledwie w sześć tygodni ukończył to dzieło. W 16 miesięcy w miejscu, gdzie było ściernisko, wybudował Europejskie Centrum Muzyki. W sąsiedztwie drzew i labiryntów Mistrza stoi dziś wspaniała, nowoczesny obiekt z salą koncertową na 650 miejsc, salą kameralną, biblioteką i częścią hotelową oraz kampus z salami prób dla muzyków. Chlubą Centrum jest sala koncertowa ze wspaniałą, komplementowaną przez artystów akustyką. Działalności Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach przyświeca nadrzędna idea inspirowania najzdolniejszych młodych muzyków do doskonalenia umiejętności i dążenia ku pełnej dojrzałości artystycznej. Kursy mistrzowskie, warsztaty solowe, kameralne i orkiestrowe, seminaria oraz wykłady kładą akcent na relację między mistrzem a uczniem. Centrum jest miejscem spotkań młodych adeptów muzyki z mistrzami sztuki wykonawczej i kompozytorami, a także wybitnymi postaciami szeroko pojętej humanistyki. Instytucja wyznaczyła i niezmiennie podtrzymuje najwyższy standard realizowanych przedsięwzięć. Centrum tętni życiem muzycznym. 23 listopada 2019 roku w Centrum otwarta została stała ekspozycja multimedialna „Krzysztof Penderecki – Dziedzictwo polskiej muzyki XX i XXI wieku”. Prezentuje ona dorobek polskiej muzyki najnowszej, podkreślając szczególną rolę Krzysztofa Pendereckiego i jego imponujący wkład w rozwój kultury w Polsce i na świecie. Wystawa przedstawia czołowych kompozytorów muzyki polskiej XX wieku od Karola Szymanowskiego i Ignacego Jana Paderewskiego, przez Witolda Lutosławskiego, Grażynę Bacewicz, Andrzeja Panufnika, Wojciecha Kilara i Henryka Mikołaja Góreckiego, aż po twórców komponujących obecnie. Ekspozycja poszerza ofertę Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego skierowaną do szerokiego spektrum odbiorców. Osobiste otwarcie wystawy przez kompozytora miało miejsce w dniu jego 86. urodzin.

Kompozytor zmarł 29 marca 2020 roku. Artysta odszedł w przeddzień 54. rocznicy praprawienia *Pasji*. Pozostawił po sobie wspaniałe arboretum, ukochane drzewa, wymarzone Europejskie Centrum Muzyki oraz wiele wybitnych dzieł. Jak twierdził: „Myślę, że się spełniłem. Zwłaszcza jak patrzę na ten ogród, który mi daje tyle siły i równowagi”. Wraz ze śmiercią Krzysztofa Pendereckiego świat muzyczny pogrążył się w żałobie. Ale czy nastąpił koniec pewnej epoki?

Przeżywamy etap dziejów, w którym nie ma już z nami Krzysztofa Pendereckiego. Jednak kompozytor pozostawił po sobie wspaniałe dziedzictwo. Jego muzyka nieustannie zachwyca i inspirować kolejne generacje twórców. Wielu z nas wciąż może czerpać z jego wielkiej mądrości i głębokiej myśli przepełnionej duchowością, troską o losy człowieka i kondycję sztuki. Odszedł wspaniały człowiek, geniusz, lecz jeśli jego fenomen nadal emanuje, inspirować twórców, wykonawców, odbiorców na całym świecie, to epoka wciąż trwa. ■

POZA SCENĄ

TEKST Janusz Fogler

Nie mogę sobie przypomnieć, kiedy poznałem Mistrza osobiście. W latach 80. bardzo często jeździłem z rodziną samochodem do Krynicy. Wiele razy – najczęściej w drodze powrotnej – zbaczaliśmy nieco z drogi, by zerknąć na Lusławice. Niewiele było widać, bo mur solidny i wysoki, ale mimo to stawaliśmy przed bramą i gapiliśmy się na piękny dwór. Wiedzieliśmy oczywiście, że to posiadłość Krzysztofa Pendereckiego.

W latach 80. równie często jeździłem fotografować do Rosji. Miałem tam wtedy wielu znajomych, którzy pomagali mi organizować wypadu aż do najdalszych granic. Zwykle zabierałem dla nich jakieś drobne upominki. Wydawało się, że w czasach wczesnego Gorbaczowa nic nie zastąpi wódki. Jego próba wprowadzenia w ZSRR prohibicji uczyniła z tego artykułu najbardziej pożądany prezent. Gdy wydawało się, że nic jej nie zastąpi, kilku znajomych poprosiło mnie o płyty z muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Na szczęście były do kupienia w Warszawie. Przez kilka lat zawiozłem ich tam sporo. W kilku domach moich moskiewskich znajomych oczekiwano na nie najbardziej.

Nie pamiętam kto – chyba Adrianna Poniecka – przekazała mi kilka lat później numer telefonu do ogrodnika Mistrza. Bardzo sympatyczny pan wpuścił nas któregoś lata i oprowadził po arboretum, a tak naprawdę po niemalże całej posiadłości. Było pięknie, ale nie tak, jak kilka lat później, gdy oprowadzał nas kilkakrotnie sam Gospodarz.

Pierwszy raz spotkaliśmy się najprawdopodobniej w Krakowie na wystawie Ryszarda Horowitza. Nie pamiętam, czy to było w Mangdze, Pałacu Sztuki czy w Piwnicy pod Baranami. Na pewno były to wczesne lata 90. Pamiętam, że następnego dnia jechaliśmy z Ryszardem do Tarnowa, a Maestro do Lusławic. Zaprosił nas wtedy na kawę, bo to było przecież po drodze. Panowie znali się jeszcze z czasów studenckich, choć nie widzieli się od wielu lat.

Tak więc spotkaliśmy się nazajutrz, co dało początek naszej przyjaźni na lata. Ryszard podarował wtedy gospodarzowi swój nowy album, gospodarz Ryszardowi najnowszą płytę, a ja mogłem robić zdjęcia, które znalazły się w następnych wydaniach albumów o ZAIKS-ie, który po latach przyznał obu Panom członkostwo honorowe i wyróżnił Nagrodami 100-lecia.

Krzysztof Penderecki wrócił po długiej przerwie do ZAIKS-u. Między innymi dlatego spotykaliśmy się coraz czę-

ściej, praktycznie przy każdej nadarzającej się okazji. Zaprosił mnie raz jeszcze – tym razem z rodziną – by ośwoić nas jeszcze bardziej z Lusławicami. Była to też kolejna szansa i zgoda Mistrza na wykonywanie zdjęć, które wzbogaciły moje archiwum. Wtedy też zaproponował mi przejście na Ty, co było dla mnie ważnym wyróżnieniem.

Kilka lat później przekonywał mnie, że byłoby wspaniale, gdyby ZAIKS odkupił od Politechniki Krakowskiej pałac z pięknym parkiem w Janowicach – 5 km od Lusławic i 10 km od Kąsnej Dolnej. Tak też się stało i dzięki temu stworzyliśmy szansę na zbudowanie niepowtarzalnego centrum kultury.

Gdy w Lusławicach ukończono budowę Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego (zaraz po jego uroczystym otwarciu w maju 2013 roku), Krzysztof zgodził się na urządzenie tam 95-lecia ZAIKS-u. Zgodził się też poprowadzić niezapomniany koncert Orkiestry Akademii Beethovenowskiej. Uroczystości towarzyszyły wystawa zdjęć Ryszarda Horowitza zatytułowana „All That Jazz”, rzeźby Adama Myjaka oraz plenerowy pokaz do dziś prezentowanej w galeriach różnych miast wystawy „Twarze ZAIKS-u”.

Gdy w Lusławicach ukończono Europejskie Centrum Muzyki, Krzysztof zgodził się na urządzenie tam 95-lecia ZAIKS-u

Zresztą większość tych utrwalonych na fotografiach twarzy można było zobaczyć na żywo. Wtedy bowiem, wraz z Jackiem Bocheńskim, ówczesnym przewodniczącym Rady Stowarzyszenia, miałem przyjemność wręczać honorowe członkostwo ZAIKS-u nie tylko Krzysztofowi Pendereckiemu i Ryszardowi Horowitzowi, ale też ks. prof. Michałowi Hellerowi i Krzysztofowi Zanussiemu. Laureatami tego wyróżnienia zostali również: Julia Hartwig, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz i Wojciech Młynarski. Jedyne Sławomir Mrozek, choć przyjął je z radością, nie zdążył go – niestety – odebrać.

Zapamiętaliśmy też wypowiedzi laureatów. Krzysztof Penderecki przyznał, że jest synem marnotrawnym Stowarzyszenia, które dawno temu opuścił, ale powrócił. Michał Heller





ucieszył się, że ma wreszcie pisemne potwierdzenie, iż on, fizyk i naukowiec, jest także artystą. Dla Krzysztofa Zanussiego honorowe członkostwo ZAiKS-u oznaczało nobilitację filmu, dziedziny uważanej powszechnie za lekką. Ryszard Horowitz zaś dostrzegł w wyróżnieniu akceptację dla zmian zachodzących w fotografii. Krótko mówiąc – uroczystość była wspianą – co udokumentował na zdjęciach Krzyś Wojciewski.

Następnego dnia Państwo Pendereccy wydali w swojej posiadłości śniadanie na cześć licznej grupy gości oraz oprowadzili nas po parku. Chwilę później spotkaliśmy się wszyscy w Janowicach. Krzysztofa przywiozła osobiście uroczą żonę – Pani Elżbieta. Głównym punktem programu było posadzenie „drzewa przyjaźni” – okazji młodego buka strzępiastego – podarowanego przez Krzysztofa ZAiKS-owi dla podkreślenia przyjaźni i planowanej ścisłej współpracy Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego ze Stowarzyszeniem Autorów ZAiKS.

Wszyscy byli zachwyceni pałacem i parkiem. Wcześniej, gdy spacerowaliśmy z Krzysztofem po janowickich alejkach,

opowiadał mi, jak bardzo chciał Janowice kupić dla siebie. To był Jego wybór nr 1! Zdecydował się na zakup posiadłości w Lusławicach, gdy okazało się, że Politechnika Krakowska nie miała uregulowanych wielu formalności i nie mogła jeszcze wtedy sprzedać Janowic. Bardzo się cieszył, że uczynił to ZAiKS, bo naprawdę liczył na bliską współpracę. Naszym wspólnym marzeniem było połączenie potencjałów Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, Centrum Paderewskiego w Kąsnej Dolnej i ZAiKS-u w Janowicach.

Spotykaliśmy się z Krzysztofem kilka razy w roku – na koncertach, festiwalach, konkursach czy też przeróżnych – mniej lub bardziej oficjalnych – uroczystościach. Najczęściej jednak na kawie w warszawskiej Victorii, gdzie zawsze się zatrzymywał. Ostatni raz dłużej rozmawialiśmy podczas Gali 100-lecia ZAiKS-u w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie. Później były już jedynie krótkie, przelotne spotkania i pozdrowienia. Bardzo żałowałem, że zamiast na 85-lecie Krzysztofa, musiałem udać się do Brukseli...

Na poprzedniej stronie: Krzysztof Penderecki i Janusz Fogler
Powyżej: Elżbieta i Krzysztof Pendereccy w Janowicach
Fot. Krzysztof Wojciewski

I MIĘDZYNARODOWY THE 1ST MIECZYSLAW KARLOWICZ KONKURS KOMPOZYTORSKI INTERNATIONAL COMPOSERS' IM. MIECZYSLAWA KARLOWICZA COMPETITION

Zapraszamy do udziału
w I Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim
im. Mieczysława Karłowicza

Take part in the 1st Mieczysław Karłowicz
International Composers' Competition

Pula nagród w konkursie to 100 000 PLN
The competition prize fund is 100 000 PLN

Więcej informacji i zgłoszenia na:
Find more info and apply at:
www.karlowiczcompetition.pl

ZAiKS



EKSPERYMENT Z PENDERECKIM

TEKST Bartek Chaciński

*Zanim go wszyscy straciliśmy, odnaleźliśmy go na nowo.
Ostatnia dekada Krzysztofa Pendereckiego była jednym z cudów
sceny muzycznej, które wydarzają się rzadko*

To pozwoliło mi znaleźć jeszcze raz siebie samego, już przetworzonego oczywiście – brzmiały słowa Krzysztofa Pendereckiego wykorzystane w remiksie duetu Skalpel. Mocny, hałaśliwy, z bezceremonialnie podłożonym tanecznym beatem i samplami głosu samego kompozytora, utwór *Penderecki* miał premierę na krakowskim festiwalu Sacrum Profanum w ramach koncertu Polish Icons. Przyjęty został nie bez kontrowersji, ale po ośmiu latach wydaje się nieźle podsumowywać to, co stało się z nieco przykurzonym, awangardowym etapem twórczości zmarłego niedawno Krzysztofa Pendereckiego.

Członkowie Skalpela mówili wtedy, że paradoksalnie awangarda muzyki współczesnej to nie jest dla sceny klubowej jakiś odległy świat. Wcześniej potwierdził to Aphex Twin. Jonny Greenwood z Radiohead stworzył z Pendereckim rodzaj międzypokoleniowego duetu, a sam Maestro odkurzył repertuar dawno niesłyszany na żadnej scenie i trafił z nim, wraz z orkiestrą Aukso, na te największe – w tym dużą scenę letniego festiwalu Open'er.

Mamy więc w tej historii najważniejszego producenta muzyki elektronicznej lat 90., mamy członka kluczowej formacji rockowej przełomu wieków i jeszcze ważny polski duet eksportowy z tej samej epoki. A po drugiej stronie – kompozytora, którego całe to zamieszanie odmłodziło, jak twierdził, o jakieś 20 lat.

PROJEKT WYSOKIEGO RYZYKA

Odkrywanie Pendereckiego na nowo zaczęło się w kilku miejscach jednocześnie. Gdy Michał Merczyński, szef Malta Festivalu i ówczesny dyrektor Narodowego Instytutu Audio-wizualnego, dowiedział się o fascynacji Greenwooda Pendereckim przy okazji organizowanego przez siebie koncertu Radiohead w Poznaniu, był rok 2009. Mniej więcej w tym samym czasie Filip Berkowicz jako dyrektor artystyczny Sacrum Profanum podejmował w Krakowie Aphexa Twina. Rok później zaczęli wspólnie pracę nad programem Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, zaplanowanego na 2011 – rok polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Merczyński zaprosił Berkowicza do stworzenia muzycznej części Kongresu, a spotkanie Greenwooda i Pendereckiego wydawało się na początku śmiałym marzeniem. Ani jeden, ani drugi nie byli przekonani do współpracy – wspomina dziś Berkowicz, który próbował zaaranżować pierwszą rozmowę na Woli Justowskiej w Krakowie, gdzie powstał początek programu. Penderecki podchodził do sprawy z nieświadomością (nie bardzo wiedział, czym jest to całe Radiohead). A Greenwood z nieśmiałością. Jak student na egzaminie – napisał o tym Merczyński w swoim wspomnieniu na łamach „Gazety Wyborczej”. Żeby go namówić, musiałem zmyślić, że Penderecki naprawdę chce tej współpracy, choć na początku na to nie wyglądało – mówi Berkowicz.



Od lewej: Jonny Greenwood, Marek Moś, Krzysztof Penderecki. Zdjęcie wykonano po koncercie w Hali Ludowej we Wrocławiu we wrześniu 2011 roku
Fot. Marcin Oliva Soto

Angielski gitarzysta darzył polskiego twórcę wyjątkową atencją. Zetknął się z muzyką Pendereckiego w koledżu, gdzie utworu *Tren – Ofiarom Hiroszimy* studenci słuchali na zajęciach. Później był *Koncert na altówkę i orkiestrę*, który usłyszał na żywo, z samym kompozytorem w roli dyrygenta. W wersji granej na wiolonczeli, wspaniały, ciągle jeszcze dało się w nim usłyszeć sporo tekstur znanych ze starszych utworów Pendereckiego – opowiadał mi muzyk Radiohead, dla którego polski kompozytor był na tamtym szkolnym etapie drugą po Olivierze Messiaenie wielką pasją. Ale później musiał prze-rwać edukację muzyczną, bo trzeba było jechać na trasę koncertową z zespołem. A kiedy wrócił do poważnych prób kompozytorskich jako instrumentalista znanej na całym świecie formacji, zaczął – jak Penderecki – wykorzystywać partytury graficzne. Zarówno *Smear*, jak i *Popcorn Superhet Receiver* powstawały więc trochę jak wczesne utwory Pendereckiego. Cała ścieżka dźwiękowa do oscarowego filmu *Aż poleje się krew* skomponowana przez Greenwooda wywołała porównania z twórczością Polaka. Stąd pomysł, żeby we Wrocławiu zaprezentować utwory obu panów, a u Greenwooda zamówić specjalny utwór zagrany tego wieczoru przez Aukso – Orkiestrę Kameralną Miasta Tychy, czyli *48 Responses to Polymorphia* – odpowiedź na słynną *Polymorphię* napisaną przez Pendereckiego w 1961 roku, a później wykorzystywaną m.in. w *Lśnieniu* Kubricka i *Egzorcystcie* Friedkina.

Greenwood słyszał w klasycznych kompozycjach Pendereckiego coś zupełnie innego niż skojarzenia z horrorami. Podejście do nich jako trudnych czy nieprzyjemnych uważa za nieporozumienie: „Delikatność jego utworów gubi się często w nagraniach: mamy tendencję do słuchania ich zbyt głośno. Także w kinie starsze kompozycje, jak *Tren...*, wybrzmiewają zbyt mocno”. Odkrycie Pendereckiego jest dla niego odkryciem słuchania muzyki orkiestrowej na żywo.

Ostateczne sceniczne spotkanie we Wrocławiu było wyjątkowo brzemienne w skutki – ze wspólnego programu narodziła się płyta dla prestiżowej wytwórni Nonesuch, był koncert w londyńskim Barbican, włoskim Arco, a wreszcie latem 2012 roku na gdyńskim Open'rze. „Projekt wysokiego ryzyka, który dla wielu osób okazał się magiczny” – mówi Filip Berkowicz. Wpisał się też – z wyjątkowo gęstą mgłą, która unosiła się nad terenem festiwalu – do historii festiwalowych wieczorów. Penderecki, który dyrygował, widział tylko pierwsze rzędy publiczności. „Przestraszyłem się, że wszyscy uciekli! – mówił później magazynowi „Prestiż”. – Atmosfera zrobiła się zupełnie niezwykła, bo jak pan wie, w wilgotnym powietrzu dźwięk inaczej się przenosi, dzięki czemu mieliśmy znakomitą akustykę. Tak więc jest to jeden z niezapomnianych przeze mnie koncertów. Ta mgła i te tysiące młodych ludzi! To też pomogło mojej twórczości: obecnie przy okazji innych występów przychodzą do mnie

młodzi ludzie, mówią, że są tutaj, bo byli na tamtym koncercie. Było to dla mnie jak otwarcie jakichś nowych drzwi”.

CORAZ DZIWNIEJSZE RZECZY

Jeśli spotkanie z Greenwoodem było obarczone pewnym ryzykiem, to co powiedzieć o Aphexie Twinie? Ekscentryczny brytyjski elektronik, zaproszony do udziału w Kongresie, oświadczył, że ma pomysł na *Polymorphię*: „chcę ją wykonać z orkiestrą... od końca”. Nie dość, że nastroczało to mnóstwa praktycznych problemów związanych z przepisywaniem partytury (Aphex, prywatnie Richard D. James, nutami się nie posługuje), to jeszcze grozę budziła możliwa reakcja kompozytora. Tymczasem Penderecki, gdy tylko się o tym dowiedział, odpisał: „Przecież ja tak właśnie pracowałem nad tym utworem, wreszcie zostanie to tak zagrane!” – relacjonuje Berkowicz.

Także Aphexa Twina zafascynowały graficzne partytury sonorystycznych utworów mistrza z lat 60. Wykorzystał ich elementy w wizualizacjach, ale te wersje usłyszała tylko publiczność zgromadzona we wrocławskiej Hali Stulecia. Nigdy nie udało się tego skomplikowanego logistycznie show powtórzyć.

Richard D. James podchodził do muzyki Pendereckiego zupełnie inaczej niż Greenwood – bardziej bezceremonialnie i bez tak dużej wiedzy o epoce. Dziesięć lat temu całe środowisko muzyki elektronicznej nie znajdowało w kompozycjach Polaka łatwego punktu zaczepienia. „Wow, Penderecki!” – mówili koledzy Aphexa Twina na wieść o zamówieniu odpowiedzi na *Polymorphię*. Utwór oczywiście pamiętali z filmów.

Kino było w latach 70. i 80. jedynym wehikułem dla muzyki Pendereckiego, który mógł zapewnić jej kontakt z masową publicznością. Ale kolejne generacje słuchaczy do jej odbioru przygotowała już skoncentrowana na brzmieniu współczesna muzyka elektroniczna. Ludzie słuchają coraz dziwniejszych rzeczy i muzyka, która była awangardą nawet 10-15 lat temu, jest teraz czymś zupełnie naturalnym – zauważał przy okazji wspólnego przedsięwzięcia Aphex Twin.

Dokładniej ten fenomen opisał Greenwood: „Bardzo zainspirował mnie fakt, że Penderecki słuchał i próbował przekładać na orkiestrę brzmienia ze studiów eksperymentalnych. Wiele z tamtych pomysłów przełożył na smyczki. Jego muzyka zestarzała się znacznie lepiej niż wiele nagrań elektronicznych z epoki”.

Muzyk Radiohead dotknął w ten sposób czegoś bardzo ważnego – moment odkrywania na nowo wczesnej muzyki Pendereckiego, który aktywnie uczestniczył w pracach Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia i inspirował się możliwościami brzmieniowymi urządzeń elektronicznych, zderzył się w czasie z odkrywaniem na nowo dorobku samego studia eksperymentalnego, przez całe dekady będącego poza wydawniczym obiegiem. Tymczasem kilka miesięcy przed wrocławskim Kongresem ukazała się pierwsza z serii płyt „Polish Radio Experimental Studio” wydawanej przez Bôlt Records. Na niej – kompozycja Krzysztofa Pendereckiego *Psalmus*. Wspominanie warszawskiego radiowego stu-

dia stało się na całą dekadę *leitmotivem* polskiej dyplomacji kulturalnej. A jego aktywnym, świetnie rozpoznawalnym, bohaterem był przecież Penderecki, którego pracę z inżynierem dźwięku i kompozytorem Eugeniuszem Rudnikiem przypominano we wspomnieniach i na zdjęciach.

EFEKT KOŃCOWY

Spotkanie na Europejskim Kongresie Kultury miało mnóstwo większych i mniejszych konsekwencji. Niewątpliwie należał do nich cytowany remiks Skalpela – duet przemysłnie zrobił z kompozytora gwiazdę pop, wykorzystując jego słowa i powtarzane rytmicznie nazwisko. W tle – oczywiście sonorystyczne partie napisane w latach 60. W roku 2012 ukazała się z kolei płyta *Experiment: Penderecki* – brawurowy debiut solowy Piotra Orzechowskiego podpisującego się jako Pianohooligan, który utwory Pendereckiego (znów głównie z wczesnego okresu, z *Polymorphią* na czele) przedstawił w wersjach na fortepian i elektryczne piano Rhodesa.

Jeszcze jednym mocnym akcentem był koncert w Teatrze Wielkim w roku 2014 – powtórka z programu Penderecki/Greenwood, a do tego *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego z nietypowym udziałem Beth Gibbons z Portishead jako wykonawczynie partii wokalne. Tu Krzysztof Penderecki wystąpił w roli dyrygenta. A Merczyński i Berkowicz dalej siedzieli za sterami. Trzy lata później *Tren – Ofiarom Hiroszimy* znów wybrzmiał światowym echem, gdy David Lynch umieścił go w kluczowej, wybuchowej sekwencji ścieżki dźwiękowej serialu *Twin Peaks*. Czy z punktu widzenia filmu był to gest naturalny? Być może. Ale przyjęcie tej kompozycji przez widownię popularnego serialu było tym razem poparte dużo większą świadomością tego, czym jest.

Przez lata napływały też z kraju i ze świata znakomite recenzje. To było jak słuchanie roju szerszeni szybko zmieniających kierunek, na minutę czy dwie tych 48 muzyków stało się jednym ciałem – pisał o albumie Pendereckiego i Greenwooda krytyk „New York Timesa”, komplementując przy okazji orkiestrę Aukso i jej dyrygenta Marka Mosia. Na tym specyficznym, rozciągniętym na kilka lat przedsięwzięciu korzystali wszyscy jego uczestnicy: zagraniczni goście, polski kompozytor, śląska orkiestra. No i publiczność. Jeśli czegoś mogło tej ostatniej zabraknąć, to pewnie powrotu, choćby symbolicznego, do starego stylu kompozytora. Penderecki cieszył się ponoć jak dziecko z tego, że po pół wieku wciąż jest na offie, wciąż awangardowy. Ale zarazem nie wyszedł ani na moment ze swojej roli nestora, ikony, wielkiego mistrza. Na to jedno nawet ta niezwykle obfitująca w wydarzenia dekada okazała się za krótka.

Wystarczyło za to całej tej zgromadzonej przez lata energii do tego, by odchodzącego kompozytora żegnać szerzej (bo nie tłumnie, ze względu na epidemiczny kontekst) i wspominać głębiej. Operacja się udała, co widać najlepiej – paradoksalnie – już po śmierci jej głównego bohatera. ■

Autor jest dziennikarzem „Polityki”. Wykorzystał swoją publikowaną wcześniej rozmowę z Aphexem Twinem (2011) i wywiad z Jonnym Greenwoodem (2012).

felieton
Krzysztof Skiba

CZY PIOSENKA POTRAFI CHODZIĆ?

Piosenki do mnie przychodzą, powiedział w jednym z nielicznych wywiadów Jan Krzysztof Kelus, autor piosenek tzw. drugiego obiegu w czasach PRL-u. I dodał, że kiedyś przychodziły często, a teraz coraz rzadziej. Zapamiętałem ten wywiad i te zdania, bo ja mam bardzo podobnie.

Są okresy, gdy piosenka zjawia się jakby nieproszona. Czasem jest ich kilka, czyli potrafią chodzić grupowo. Najpierw chodzą autorowi po głowie, a potem, gdy zostają przebrane na papier, to już nie chodzą, a tańczą przed oczami. Zdarza się, że piosenki wpadają do głowy jak spóźniony pasażer do tramwaju. W szalonym biegu i pędzie. Najczęściej jednak krążą wokół nas nieśmiało, by zabłysnąć pełnym blasku pomysłem w najmniej oczekiwanym momencie.

A bywa i tak, że rodzą się w bólu. Znam autora, który twierdzi, że dobry tekst pisze się w ciągu dwóch tygodni. Swoisty rekord, o jakim słyszałem, to pół roku. Pewien bardzo znany autor ujawnił w wywiadzie, że wracał do tekstu i stale go poprawiał i dopieszczał. Trud się opłacił, bo piosenka została przebojem.

Każdemu autorowi trafia się czas, że piosenki do niego nie przychodzą. I wówczas jest męczarnia. Zawodowcy mają na to swoje sposoby, piją gorącą herbatę, idą pod prysznic lub na spacer. Mają zlecenie i muszą coś napisać, nawet gdy nie ma weny. Gdy słyszę w radiu piosenkę z banalnym tekstem i bez pomysłu, to wiem, że to ta, której bardzo nie chciało się przyjść.

Autorzy, których nikt nie ciśnie z terminami, mogą pozwolić sobie na komfort czekania. I czeka się wówczas, aż piosenka przyjdzie. A można czekać sobie nawet kilka lat. Lech Janerka opowiadał kiedyś, że miał takie okresy, gdy piosenki go omijały. Gdy jednak przyszły, to wiedział już, że to te trafione.

Piosenka na papierze, to – używając języka przemysłowego – „półprodukt”. Stare przysłowie mówi, że papier jest cierpliwy, więc bywa, że piosenka na papierze leży i czeka. Zwykle w szufladzie autora, choć teraz to już raczej w komputerze. Szczęśliwie są teksty, które od razu trafiają do kompozytora, lub te pisane przez kompozytorów. Nawet najlepsza piosenka bez kompozytora to sierota. Bywa, że kompozytor nie ma litości dla oryginału. Na tekście do piosenki dokonuje się zazwyczaj precyzyjnych, chirurgicznych operacji. Teksty są najczęściej skracane, a czasem przerabiane. Gdy zbyt często trzeba zmieniać słowa w piosence, to na końcu zmienia się autora. W mojej karierze autora piosenek bywało, że nagle w studiu lub na sali prób zwrotka stawała się refrenem lub odwrotnie.

Są dwie szkoły pisania piosenek. Najczęściej autorzy tworzą tekst do powstałej już melodii. Melodia czasem jest tylko dobrym riffem na gitarze, z którego po czasie powstaje coś większego. Gdy zespół ma już kompozycję, to do pracy przystępuje autor tekstów, który pracuje do tzw. Norwega. Tym określeniem w kręgach muzycznych nazywa się piosenkę w stanie roboczym z tekstem wymruczanym „po norwesku”, aby autor tekstu wiedział, w których miejscach oczekuje się od niego zwrotek i refrenów.

Mniej popularną metodą jest robienie muzyki do gotowego tekstu. Większość piosenek, które zrobiłem dla zespołu Big Cyc, tak właśnie powstało. Najpierw był tekst. Każda piosenka ma swoją historię. Niektóre są bardzo ciekawe. Przebój pod tytułem *Berlin Zachodni* powstał podczas wyjazdu zespołu Big Cyc na koncert do Berlina w 1989 roku. Był to czas PRL-u, w którym przedsiębiorczy rodacy kombinowali na wszystkie strony, jak dorobić do chudej pensji. Jednym z takich nie do końca legalnych sposobów był handel papierosami i alkoholem w Berlinie Zachodnim.

Pociąg, którym jechaliśmy na koncert, okazał się pełen przemytników. Nikt nie chciał nam uwierzyć, że jedziemy do klubu grać piosenki. Nie mieliśmy ze sobą także nic na handel. Ani jednego kartonu papierosów czy wódki. W powszechnym wyobrażeniu artysta to ktoś poruszający się na koncerty wielkim samochodem z armią technicznych i ochroniarzy.

Zaczynaliśmy dopiero swą przygodę z muzyką, więc nikt nas nie znał. Przemytnicy, buszujący po wagonach ze śrubokrętami i chowający w zakamarkach wagonów swe towary na handel, doszli do wniosku, że tych czterech dziwaków to pewnie handlarze gitarami, bo jest na nich większe przebiecie.

Efekt naszej inności w morzu zwolenników czarnego rynku był taki, że tylko my byliśmy zatrzymani przez niemiecką policję na dworcu w Berlinie Wschodnim. Na szczęście po kontroli bagażu okazało się, że nie mamy ani papierosów, ani wódki, ani narkotyków czy broni. Słynnym przejściem granicznym Checkpoint Charlie przeszliśmy do amerykańskiego sektora i tak znaleźliśmy się po tej kolorowej stronie muru.

Po powrocie napisałem tekst piosenki, a Jacek Jędrzejak zrobił do niego muzykę. *Berlin Zachodni* stał się wielkim przebojem i długo chodził w radiu. Chodzenie piosenki w radiu jest bardzo przyjemne dla każdego zespołu. Bo piosenki żyją dłużej, gdy chodzą sobie nie tylko po domu autora. ■

PIOSENKI, KTÓRE WSTRZĄSNEŁY POLSKĄ

TEKST Mirosław Pęczak

Piosenka jako forma muzyczna nabrała mocy i zyskała na znaczeniu historycznie dość niedawno, jakieś 10 lat po drugiej wojnie światowej i dotyczy to – rzecz jasna – również polskiej piosenki. Już w latach 30. dzięki radiu i komediom filmowym niemal do wszystkich docierały popularne szlagiery, a piosenki kabaretowe, do których teksty pisywali często wybitni poeci (choćby Tuwim czy Hemar) śpiewała cała Polska. Nikt jednak nie myślał, że nawet przebój o międzynarodowej sławie jak *Tango milonga* skomponowane przez Jerzego Petersburskiego to coś więcej niż chwytliwa melodia z konwencjonalnym tekstem.

Potem, w kolejnych dekadach po wojnie, było już inaczej, bo okazało się, że muzyka popularna to nie tylko kwestia rozrywki, ale też silnych zbiorowych emocji, zmian społeczno-obyczajowych i polityki. Przez świat przetoczyła się rock’n’rollowa nawałnica z Presleyem, beatlemanią tudzież sojuszem muzyki z rewolucją obyczajową i kontrkulturą. W Polsce rządzonej przez tak zwaną władzę ludową sprawy toczyły się oczywiście inaczej niż na demokratycznym Zachodzie, aliści także Polacy, zwłaszcza ci z młodszego pokolenia, muzycznie fascynowali się z grubsza tym samym, czym żyła muzyczna Ameryka i zachodnia Europa. I na tym właśnie gruncie wyrastały muzyczne nowalijki, przyjmowały się (lub nie) rośliny z nasion importowanych, pojawiały się też zjawiska całkowicie oryginalne.

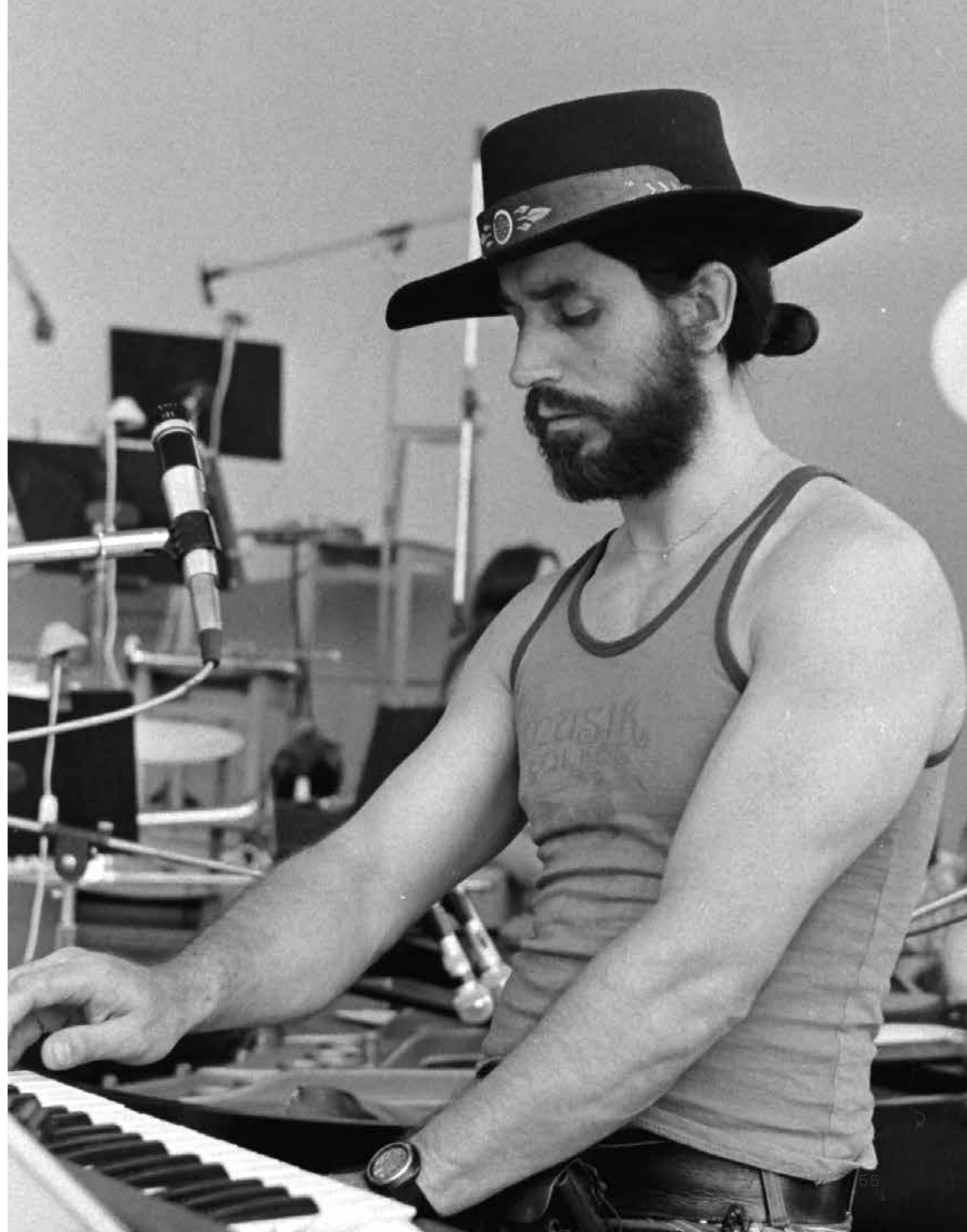
Trudno byłoby wskazać na jakiś jeden przełomowy utwór, od którego ta nowa sytuacja miałyby się zacząć i który jednocześnie byłby popkulturowym arcydziełem. Dlatego lepiej brać pod uwagę przykłady, które skupiały w sobie to, co ważne dla „momentu dziejowego” i muzycznej estetyki. I raczej nie mamy wątpliwości, że takim utworem jest song Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat* z jego pierwszej płyty wydanej w 1967 roku. Już od momentu swojej premiery na festiwalu opolskim w czerwcu 1967 roku piosenka ta stała się artystyczną wizytówką swojego wykonawcy i autora, przede wszystkim z powodu niespotykanej wcześniej w Polsce ekspresji wokalne. Niemen został zatem „artystą kontrowersyj-

nym” – zamiast słodko nucić, krzyczał, a do tego dziwnie wyglądał. Co do samej piosenki, nie ma wątpliwości, że jest dobrze skomponowana, ale w pamięć zapada nie tyle sama linia melodyczna, ile „ornamenty”: klawiszowe intro, wokalne melizmaty, no i przede wszystkim znakomita solówka gitarowa Tomasza Jaśkiewicza, która nadaje całości niepowtarzalną aurę. Te właśnie elementy są zdecydowanie ważniejsze niż często wspominane analogie z piosenką Jamesa Browna *It’s a Man’s Man’s Man’s World*. Jeszcze częściej jednak od owych analogii pojawia się w komentarzach określenie „protest song”. I tu mamy kłopot, bo cóż to za pieśń protestu, za którą jej autor i wykonawca otrzymuje festiwalową nagrodę z rąk szefa radia i telewizji?

Rzeczywiście napisany przez Niemena tekst oprócz tego, że naiwny, poprzez swoją ogólnikowość nie generował żadnego konkretnego sensu i mało kto dopatrywał się w nim jakiegokolwiek nonkonformizmu, co lokowało go na antypodach tej formuły gniewnej muzyki, którą w Ameryce uprawiał Bob Dylan. Liczyła się jednak rzeczona ekspresja muzyczno-wokalna, która zaskakiwała i niepokoiła. Tak czy inaczej *Dziwny jest ten świat* muzycznie oparł się ugruntowanej w tamtym czasie tendencji ze strony partyjnych kontrolerów twórczości estradowej, aby ugrzeczniać styl wykonawców, którzy sprawiali wrażenie nazbyt wyrazistych albo zbyt dokładnie naśladowujących swoich zachodnich idoli. Niemen, kiedy już zaczął występować z zespołem Akwarele, świadomie wybrał soul z elementami rhythm’n’bluesa jako swój wzorzec i nie odstąpił od tego, mimo przylepiania mu etykiety groteskowego ekscentryka.

Kastrowanie muzycznej niepokorności naśladowców anglosaskiego rocka powodowało, że tak zwana muzyka młodzieżowa staczała się w infantylnizm. Jak powiedział mi kiedyś Wojtek Waglewski: „W czasie, kiedy Bob Dylan tworzył poważne pieśni o polityce i społecznych konfliktach, nasze Czerwone Gitary śpiewały *A bo ty się boisz myszy*”.

Nierzadko też bigbit (tak Franciszek Walicki nazwał tę muzykę, by nie drażnić decydentów nazwą „rock’n’roll”)





Od góry: Bogdan Olewicz, fot. Zbigniew Furman;
Marek Dutkiewicz, fot. Marek Szymański;
Andrzej Mogielnicki, fot. Wojciech Druszczyk
Na poprzedniej stronie: Czesław Niemen.
Fot. Ryszard Łabus / Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu



bywał prostym narzędziem partyjnej propagandy. Tym większe uznanie dla muzycznych perełek jak piękna beatlesowska piosenka Skaldów *Cała jesteś w skowronkach* z tekstem krakowskiego poety Leszka Aleksandra Moczulskiego. I tym większe uznanie dla determinacji zespołu Breakout, by zerwać z bigbitowym ulizaniem i grać tak jak się chce, czyli tak jak na Zachodzie. Z heroicznego okresu Breakoutów najlepiej pamięta się tytułową piosenkę z wydanej w 1969 roku płyty „Na drugim brzegu tęczy” oraz bluesy z tekstami Bogdana Loebla z albumu „Blues” (1971 rok). Tekst do piosenki *Na drugim brzegu tęczy* napisał menedżer (oficjalnie: kierownik artystyczny) zespołu, wspomniany Franciszek Walicki (pod pseudonimem Jacek Grań). Mamy tu takie frazy jak *zobaczyć słońce w nocy, zobaczyć latem śnieg, czy królika trzymać w dłoniach i głaskać dłonią jego sierść*. Choć autor tekstu zarzekał się, że był jak najdalszy od propagowania narkotyków, nie ma wątpliwości, że były to nader czytelne aluzje do doświadczeń psychodelicznych, a cytowany królik przejęty z utworu *White Rabbit* Jefferson Airplane to po prostu metafora LSD.

Bogdan Loebel natomiast, gdy otrzymał propozycję, by dla Breakoutów pisać bluesy, stanął przed zadaniem co najmniej karkołomnym. Po pierwsze dlatego, że sam nigdy wcześniej czegoś takiego nie pisał, a po drugie – w Polsce nie istniała choćby namiastka tradycji bluesowej w pisaniu piosenek. Siłą rzeczy Loebel stał się pionierem i, co godne podziwu, wybrnął z zadania bardzo dobrze. Amerykański literaturoznawca S.I. Hayakawa zauważył kiedyś, że „czarny” blues różni się od „białej” piosenki popularnej tym, że nie przedstawia świata wyidealizowanego, ale odwołuje się do codziennych doświadczeń i dlatego operuje konkretem, a nie schematem. Teksty Bogdana Loebla dla Breakoutów podobnie odróżniały się od piosenkarskiej konfekcji początku lat 70. Kiedy w muzycznych programach TVP zaczęły królować cekiny, pióra i rewiove schody, Tadeusz Nalepa na płycie „Blues” śpiewał tekst Loebla *Oni zaraz przyjdą tu* traktujący o morderstwie z zazdrości, albo piosenkę o biedzie (*Przyszła do mnie bieda*). Nawet rozmowa syna z ojcem (*Kiedy byłem małym chłopcem*) przemawiała konkretnie niczym filmowy obraz z dialogiem pozbawionym nadmiaru słów. Finezja polegała w tym przypadku na prostocie i to wyobrażenie Loebla na temat bluesa zgadzało się z oryginalnym duchem bluesa amerykańskiego.

Dekada gierkowska w muzyce popularnej rozpoczęła się zatem od wiekopomnych i artystycznie ambitnych dokonań – obok Breakoutowego „Bluesa” wymienić tu trzeba dwie płyty Niemena – „Niemen Enigmatic” z monumentalnym arcydziełem *Bema pamięci żałobny rapsod* i podwójny album nagrany z czołówką polskich jazzmanów od koloru okładki nazwany „Czerwonym Niemenem” oraz genialną płytę Marka Grechuty „Korowód” z megahitem *Dni, których nie znamy* (osobliwe, że piosenka ta stała się hymnem kibiców Koro-

ny Kielce, podobnie jak hymnem kibiców Legii jest Niemenowski *Sen o Warszawie*). Potem jednak scenę zdominowała wspierana przez telewizję niefrasobliwa rozrywka, w której obszarze zdarzały się oczywiście perełki jak choćby festiwalowy przebój żeńskiej Grupy I *Radość o poranku* z tekstem Jonasza Kofty, który jako autor piosenek właśnie w tamtym czasie dołączył do trzyosobowego panteonu poetów piosenki – Agnieszki Osieckiej, Jeremiego Przybory i Wojciecha Młynarskiego.

Przełom nastąpił na festiwalu w Opolu w czerwcu 1980 roku, kiedy Kora (Olga Jackowska) z zespołem Maanam zaśpiewała *Boskie Buenos*. Dynamiczny rockowy utwór zaśpiewany ostrym, przenikliwym głosem zadziałał jak eksplozja, bo *de facto* zanegował estetyczną formułę festiwalu, na którym ostatnim i na dobrą sprawę jedynym do tej pory akcentem rockowym był występ Breakoutu w 1969 roku (piosenka *Gdybyś kochał, hej*). Napisany przez Korę tekst to trawestacja, a właściwie niemal cytat z fragmentu powieści argentyńskiego pisarza Eduardo Gudiño Kieffera *Żeby cię lepiej zjeść*. Ów fragment zawierał wywiad dziennikarza z celebrytką, a w tekście Kory stał się opisem ucieczkowej fantazji o „wielkim świecie”. Niezależnie od literackich konotacji (w 1980 roku trwała moda na literaturę iberoamerykańską) piosenka Kory stała się symbolicznym początkiem polskiego boomu rockowego, który wygenerował bardzo szczególną sytuację w muzyce popularnej. Otóż bezprecedensowo upowszechnił się zwyczaj „samowystarczalności” wykonawców, którzy na scenie prezentowali nie tylko własne kompozycje, ale i teksty. Oprócz Kory wymienić tu trzeba Grzegorza Ciechowskiego, Tomka Lipińskiego, Muńka Staszczyka, Kazika Staszewskiego, Lecha Janerkę, Krzysztofa Grabowskiego z zespołu Dezerter. Wcześniej standardem było, że teksty (a nierzadko i kompozycje) pisali wynajęci zawodowcy.

Pojawił się przy tym wszystkim znamienny podział na rockowy mainstream i alternatywę. Pokrywał się generalnie z podziałem na zawodowych muzyków o dłuższym stażu estradowym i nową generację, która zadebiutowała w początkach boomu. I właśnie ci młodzi, związani z punk rockiem, nową falą czy sceną rodzimego reggae przyjęli jako regułę samodzielne pisanie piosenek. *Wychowanie* Muńka Staszczyka (zespół T. Love Alternative), *Runął już ostatni mur* Tomka Lipińskiego (Tilt), *Spytaj milicjanta* Krzysztofa Grabowskiego (Dezerter), a wreszcie, i może przede wszystkim, *Polska* Kazika Staszewskiego (Kult) – to przykłady piosenek, które chyba najlepiej reprezentują rock alternatywny lat 80. Napisany przez Kazika utwór pokazuje obraz kraju, w którym brud dworców gra o lepsze z patologią międzyludzkich relacji.

Gdyby próbować ułożyć kanon piosenek z ostatniego dziesięciolecia PRL-u, do których wciąż się wraca, to trzeba by jednak w pierwszym rzędzie postawić na utwory raczej mainstreamowe niż subkulturowe. Listę otwierałaby *Autobiografia* Perfectu, której fenomen polega na tym, że entuzjastycznie przyjmowała i identyfikowała się z nią młoda publika, nawet ta licealna, podczas gdy bohaterem tekstu Bogdana Olewicza jest ktoś, dla kogo pokoleniowe przeżycia to śmierć Stalina w 1953 roku, przełom październikowy

1956 roku, początki rock’n’rolla śledzone w radiu Luksemburg. Odbiór zdecydował o znaczeniu. Podobnie było z przebojem Lady Pank *Mniej niż zero* napisanym przez Andrzeja Mogielnickiego. Piosenka powstała po śmiertelnym pobiciu warszawskiego licealisty Grzegorza Przemyska przez milicję w 1983 roku i publiczność od razu zaczęła kojarzyć tekst z owym zabójstwem, co spowodowało, że tekst przeboju nabrał sensu politycznego. Zresztą Mogielnicki sam był tym zaskoczony.

Nieco inaczej rzecz się ma z piosenkami napisanymi przez Grzegorza Ciechowskiego, zarówno tymi z czasów Republiki, jak i tymi, które śpiewał jako Obywatel G.C. W *Telefonach* mamy motyw osaczenia, w *Białej fladze* zdradę ideałów, w *Nie pytaj o Polskę* alegorię Polski-kochanki. W każdym z tych ujęć tematu brak jednoznaczności, dosłowności – zdecydowanie przeważa tu koncept poetycki („telefony w głowie” jako metafora paranoi, ale też realnej inwigilacji), operowanie obrazami (groteskowy pochod „bojowników z tamtych lat” w *Białej fladze*), gra konwencją (formuła erotyku zastosowana do opisu emocji wokół idei Polski i polskości w ostatnim z wymienionych utworów).

W rzeczonym kanonie musiałyby się znaleźć miejsce również dla piosenek z gruntu niepolitycznych. Na przykład takich jak *Jolka, Jolka* do tekstu Marka Dutkiewicza. Wydaje się, że w tym przypadku tekst na równi z kompozycją i wykonaniem przysłużył się utworowi. Pisałem o tym dziesięć lat temu w „Polityce”: „Historia była miłosna, ale bardzo daleka od schematów piosenek o miłości. Mamy tu bowiem zdradę, otwarcie mówi się o seksie, miłość jest jak najbardziej cielesna, fizykalna, konkretna. Czegoś takiego wcześniej w rodzimej muzyce popularnej nie było. Takie frazy jak „z autobusem Arabów zdradziła go” albo „mąż twój wielbi porządek i pełne szkło”, albo „czarodziejka gorzałka tańczyła w nas” zapadły głęboko w pamięć słuchaczy i nic dziwnego, bo są dowodem prawdziwego kunsztu tekściarskiego”.

W III RP można już było „zrzucić płaszcz Konrada” i śpiewać na przykład o niemocy twórczej (*Teksański* Kasi Nosowskiej), o snach, które przerażają albo zawstydzają (*Sen* Edyty Bartosiewicz), o prywatnym stosunku do miasta, w którym się żyje (znakomita *Warszawa* Muńka Staszczyka i T. Love, ale też *Miasto Kraków* Maćka Maleńczuka i Homo Twist), o trudnej miłości (liczne utwory Myslovitz z *Długością dźwięku samotności* na czele).

Te piosenki same mogłyby tworzyć kanon, gdyby nie fakt, że od lat 90. do dziś trwa epoka nieograniczonej dostępności muzyki i jej nieograniczonego zróżnicowania. Nie da się już stworzyć kanonu, bo różne, mniejsze i większe audytoria o skrajnie zróżnicowanych upodobaniach mają własne kanony. Owszem, pojawiają się przeboje, które zna każdy (*vide: Baśka* Wilków), wraca niekiedy zainteresowanie polityką (sławne *Butelki z benzyną* Cool Kids of Death, a ostatnio *Twój ból jest lepszy niż mój* Kazika), ale trudno byłoby wskazać jakąś przewagę określonego tematu, stylu, a nawet mody. No i trudno byłoby wymienić dzieła piosenkarskie (a do brych, czy wręcz znakomitych piosenek nie brakuje), które, tak jak kiedyś *Dziwny jest ten świat*, wstrząsnęły Polską. Nie zmieniła tego nawet pandemia koronawirusa. ■

KWOTA CZY OCHOTA, CZYLI KOGO WCIAŻ GRA TWOJE RADIO

Czy w dobie koronakryzysu częstsze prezentowanie utworów rodzimych twórców może być dla nich realną pomocą? Nikt nie zaprzeczy. Czy warto zatem podwyższyć tzw. kwotę regulującą dobową liczbę polskojęzycznych piosenek w radiu? Artysta powie „tak”, radiowiec powie „nie”. Skąd ta rozbieżność?

TEKST Jarek Szubrycht

Wiosną 2020 roku branżę rywkową sparaliżował lockdown związany z pandemią wirusa SARS-CoV-2. Z dnia na dzień stanęły kina, teatry zamknęły się na głucho, zamarło życie koncertowe. To ostatnie było i dla artystów, i dla całej rzeszy pracowników obsługujących ich kontakt z publicznością tym bardziej dotkliwe, że koncerty oraz festiwale przeżywały w ostatnich latach bezprecedensowy rozkwit. Nawet jeśli branżę fonograficzną trawił kryzys związany z rozwojem technologicznym i sprzedaż nośników

z muzyką spadała na rzecz serwisów streamingowych, można się było odkuć, prezentując swoją twórczość na żywo, a po występie sprzedając gadżety, np. koszulki czy płyty. Jakoś się kręciło. Do marca. Kiedy piszę te słowa, na horyzoncie widać pierwsze iskółki zmian, małe koncerty mogą się już odbywać, choć obciążone są ścisłym rygiorem sanitarnym, więc dodatkowymi kosztami. Ale i tak nie wiadomo, co będzie jutro. O powrocie rynku muzyki wykonywanej na żywo do stanu sprzed pandemii nie ma na razie mowy.

HELP ME, IF YOU CAN...

Nic dziwnego, że artyści nagle pozbawieni głównego – czasem jedyne – źródła dochodu zaczęli się rozglądać za szalupami ratunkowymi. Scenariusze były różne: od państwowych programów pomocowych po crowdfunding oraz sprzedaż biletów na imprezy, które odbędą się w bliżej nieokreślonej przyszłości. Ktoś zauważył też, nie bez racji, że sposobem na rekompensatę strat związanych z pandemią może być dla autorów częstsze odtwarzanie ich utworów w radiu czy telewizji. Tym bardziej, że wbrew prognozom

z początków pandemii – lockdown służył raczej starszym mediom. W Wielkiej Brytanii słuchalność rozgłośni radiowych wzrosła o kilkanaście procent, serwisy streamingowe z kolei odnotowały kilkuprocentowe spadki. Można przypuszczać, że wygrała koncepcja, w której muzyce towarzyszy słowo, w tym najświeższe wiadomości i komentarze. Ludziom w izolacji radio daje poczucie wspólnoty, której nie zapewni nawet najlepiej skrojona playlista.

Apele do nadawców o skupienie się przede wszystkim na lokalnym repertuarze pojawiły się w wielu krajach i niemal wszędzie spotkały się z daleko idącym zrozumieniem. W końcu sytuacja kryzysowa służy empatii i solidarności. Polskie Radio wystosowało komunikat prasowy, w którym podkreślało, że z powagą podchodzi do obowiązków nadawcy publicznego. W praktyce polegało to choćby na zwiększeniu liczby polskich piosenek na antenie, ale też wprowadzeniu do ramówki nowych audycji autorstwa rodzimych twórców. Powtarzano koncerty i słuchowiska, ruszyły nowe cykle audycji, choćby „Dwójka w NOSPR, NOSPR w Dwójce” oraz „Brzmi dobrze, bo polskie” w Czwórcie. Trójka – jeszcze przed Kazikgate – ustami Piotra Metza chwaliła się, że choć nigdy nie miała problemu z wyrobieniem tzw. polskiego procenta, w marcu poszła na rekord – 44 proc. prezentowanych utworów miało polskie teksty.

Największa stacja komercyjna, czyli RMF FM, była bardziej powściągliwa, ale zapewniała, że i bez kryzysu prezentuje więcej piosenek w języku polskim niż wymaga ustawa, podobnie jak Radio ZET. Największym odsetkiem polskiej muzyki chepiło się rockowe Antyradio (swoją drogą część Eurozetu), które w dodatku stawiało w dużej mierze na artystów młodych, na drobku. Ich nagła zapaść branży mogła najbardziej zabość.

LEPSZE 33 W GARŚCI NIŻ 50 W ZAMRAŻARCE

Ów polski procent, o którym mowa powyżej, to wymagane ustawą minimum 33 procent polskojęzycznego repertuaru w każdym radiu. Przepis

budzący kontrowersje od chwili jego wprowadzenia, choć sprawdzony w innych krajach. Na przykład we Francji, gdzie tzw. kwotę wprowadzono w 1994 roku, w wysokości 40%, by stawić czoła „inwazji kultury anglosaskiej”. Udało się. Obserwatorzy twierdzą, że przepisy szczególnie pomogły zakwitnąć francuskiemu hip-hopowi, bo radiostacje potrzebowały repertuaru, który pozwoliłby sprostać wymaganiom ustawodawcy. Z drugiej strony, może to tylko korelacja, nie związek przyczynowo-skutkowy? W końcu polskie radio prawie nie puszcza rodzimego rapu, a przecież mamy do czynienia z najbardziej dziś popularnym gatunkiem muzycznym, szczególnie wśród młodszych słuchaczy.

Skoło już o rapie mowa: wiosną 2018 roku poseł Piotr Marzec (Liroy) złożył w Sejmie projekt nowelizacji ustawy o radiofonii i telewizji, zakładający zwiększenie udziału polskiej muzyki na playlistach stacji radiowych do 50 procent. Co najmniej 20 proc. z tej połowy miałyby przypaść artystom niezależnym, definiowanym jako ci, którzy nie zawarli umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych z osobami trzecimi (czyli o takich, co wydają się sami). Do tego co najmniej połowa prezentowanych polskich utworów miała być nowa – musiałyby powstać nie później niż pięć lat przed ich prezentacją antenową. Liroy chciał też, by w nowej wersji przepisów muzyka nie była już tylko polskojęzyczna, ale by nadawane utwory były „związane przez osobę wykonawcy (zespół wykonawczy, solistę lub dyrygenta), kompozytora lub autora opracowania z kulturą polską”. To warta rozważenia zmiana, bo i instrumentalny jazz mógłby wrócić na ojczysty łono, i piosenki napisane przez rodaków po angielsku.

Niestety, w mediach skończyło się głównie na kpinach z donkiszoterii Liroya – a szkoda, bo chociażby we wspomnianej Francji kwestia kwoty jest non stop dyskutowana i korygowana, a jej wysokość (od 35 do 50 proc.) zależy dziś choćby od charakteru stacji. W parlamencie z poprawki nawet nie pożyto, bo prosto nikt nie podjął tematu.

„Projekt utknął w zamrażarce i z końcem kadencji przepadł. Opcja

rzządzająca stwierdziła, że nikt nie chce słuchać polskiej muzyki i nie będą otwierać wojny z rynkiem” – mówi jeden ze współautorów proponowanych zmian.

INDYWIDUALNE PODEJŚCIE

Warto się zastanowić, dlaczego kwestia kwot regulujących ilość polskiej muzyki prezentowanej na antenie budzi takie kontrowersje. Skoro pomysł nie podoba się radiowcom, politykom, szerokiej publiczności (wirusowo napędzającej się akcji społecznego poparcia dla projektu nie stwierdzono) i mediom, to może rzeczywiście jest zły? Albo przynajmniej źle prezentowany?

„Nikt nie myśli o słuchaczach. Nie będą słuchać radia urzędnicy i wykonawcy, tylko ci, którzy deklarują, że codziennie włączają radio. Jeśli słuchają swoich ulubionych stacji i odpowiadają im zawartość muzyczna w ich ofercie, to należałoby sobie zadać pytanie, czy w ogóle w tym obszarze cokolwiek usprawniać – mówi proszący o anonimowość radiowiec z ponad dwudziestoletnim stażem na różnych stanowiskach, od prezentera do dyrektora w publicznej i komercyjnej radiofonii. – Propozycje podwyższania kwot bez świadomości późniejszego funkcjonowania uregulowanych podmiotów to przejaw albo ignorancji, albo złej woli, albo demagogii. Jeżeli na siłę dokoopowane, nieatrakcyjne z perspektywy radiosłuchaczy polskie piosenki musiałyby być grane, słuchacze przestali by słuchać radia”.

To nie są nowe argumenty. Trzeba się przestać dziwić tym, co je podnoszą, bo nikt nie lubi regulacji ograniczających mu swobodę działania. Francuzi – znowu, ale to rynek, który w testowaniu podobnych rozwiązań jest znacznie bardziej zaawansowany od naszego – dlatego manipulowali przy kwotach, ustalając różne kryteria dla różnych nadawców, bo zauważyli, że im dalej w XXI wiek, tym łatwiej radiostacje przegrywają konfrontację z serwisami streamingowymi. Podobno głównie dlatego, że za dużo w eterze było „nudnych ballad”, puszcanych zgodnie z literą prawa.

Ale może sytuacja nie jest zero-jedynkowa i dałoby się wypracować

rozwiązanie kompromisowe, lepiej dostosować przepisy do nowej radiowej rzeczywistości?

„Powinno się wiedzieć, że nie w każdym rodzaju muzyki te 30 proc. tyle samo waży – przyznaje mój rozmówca, zwracając uwagę na to, że od ponad dwóch dekad stacje radiowe mamy sformatowane, a więc wyspecjalizowane. Tu zaczynają się schody. – Rockowe radia, grające starszą muzykę, mogą bez problemu nadawać 30 proc. polskojęzycznych utworów, bo od lat 70. do początku XXI wieku powstało bardzo dużo bardzo dobrej, kojarzonej przez społeczeństwo, polskiej muzyki rockowej. Natomiast dla stacji np. nadających muzykę w formacie CHR [chodzi o contemporary hit radio, czyli po prostu prezentujące najnowsze przeboje – przyp. aut.] to karkołomne zadanie, bo wartościowych polskich DJ-ów i producentów tworzących po polsku jest może dziesięciu. Gdyby więc komuś zależało na rzetelnym przygotowaniu przepisów, mógłby zacząć np. od tego, żeby te procenty indywidualnie racjonalnie ustalić”.

KTO WYŻYJE Z NOCNYCH TANTIEM?

Każdy podpisałby się pod postulatem „racjonalnych ustaleń”, ale dla każdego może to być coś innego. Do tego intencje ustawodawcy rozjeżdżają się z antenową praktyką, która oznacza wypychanie polskojęzycznych piosenek poza czas największej słuchalności. Co z kolei rodzi podejrzenia o złą wolę.

„Jeśli wartości procentowe będą akceptowalne, nikt nie będzie komplikował sobie życia i robił innego radia od 5:30 do 00:59, a innego w nocy. Nie powinno być żadnych „ale” czy wyjątków w dobrze ustanowionym prawie. Dziś polscy artyści mają podstawy do twierdzenia, że są sfrustrowani, bo niektóre ich piosenki znają tylko policjanci i taksówkarze, którzy jeżdżą w nocy... – przyznaje radiowiec. – Prawdziwe przeboje, grane nie dla ustawy, ale przez całą dobę, bo są powszechnie lubiane, w konsekwencji są później odtwarzane na platformach streamingowych, kupowane w sklepach internetowych i okłaskiwane na koncertach. To jest bardzo prosty me-

chanizm pozwalający godziwie zarabiać. Z samych nocnych tantiem mało kto wyżyje”.

Gdzie więc szukać owych prawdziwych przebojów? Może na liście OLiS, w zestawieniu najchętniej kupowanych płyt? Tu, jak już wspominałem, dominuje polski rap.

„OLiS to deklaratywna lista sprzedaży fizycznych nośników, nie-

kupowanych singli. Kiedy fani głosują portfelami, nie kartkami pocztowymi czy kliknięciami, nawet ci najbardziej gorliwi nie są skorzy do podejmowania prób oszukania systemu. Niestety, rynek singlowy w Polsce nigdy się nie wykształcił i już nie powstanie, bo dzisiaj piosenki się używa, nie trzeba jej kupować. Jak więc sprawić, by nowość zaistniała na antenie?

*Po globalnym otwarciu się na świat,
nastąpił zwrot ku lokalności, idee
narodu znowu zaczęły święcić tryumfy,
a wspólnota i rodzina stały się ważniejsze*

uwzględniająca współczesnych form dystrybucji muzyki, jak platformy streamingowe czy najpotężniejsze źródło muzyki, jakim jest YouTube. Żeby mówić o procentach dla radia, należy śledzić Airplay Chart. Tu jest prawda o gustach Polaków słuchających stacji radiowych. Liczba emisji zestawionych tu utworów odpowiada cotygodniowym rozkładowi sympatii / akceptacji wobec nich u ludzi, którzy naprawdę słuchają radia”.

ZABAWA W LISTĘ PRZEBOJÓW

Nie kwestionując wartości Airplay Chart (a zapewniam, że pierwsza konfrontacja z tą listą może być sporym zaskoczeniem dla tych, co myślą, że wiedzą, czego się w Polsce słucha), można uznać to zestawienie za coś w rodzaju samosprawdzającej się przepowiedni. To utwory, które są grane, bo są popularne, a popularność zdobyły, bo są grane. Jak więc przebić się przez ten zaklęty krąg?

Przy okazji niedawnej awantury o Listę Przebojów Trójki okazało się, że niemal każdy ma inną wizję tego, co powinno być hitem i jak to zmierzyć. W samą koncepcję listy opartej na głosowaniu słuchaczy wpisana jest więc klątwa. Zarzuty o nieuczciwe praktyki lub złą wolę nie pojawiłyby się chyba tylko przy listach opartych na tygodniowych zestawieniach najchętniej

„Stacje radiowe, które na to stać, badają popularność piosenek w testach muzycznych. W ostatnich latach, co też trzeba podkreślić, liczba polskich nowości, akceptowanych przez słuchaczy, naturalnie rośnie. Dzięki jakości i nowym pokoleniom zdolnych i świadomych kompozytorów i wykonawców – mówi mój rozmówca. Broni jednak radiowej listy przebojów rozumianej jako plebiscyt dla słuchaczy, niekoniecznie odzwierciedlającej rynkowe trendy. – Chodzi o, pomijany często w naszym martyrologiczno-politycznym odbiorze wszystkiego, z rozrywką włącznie, aspekt zabawy w listę przebojów”.

Prawo to jedna rzecz, a druga to obyczaj. Może więc z punktu widzenia radiowca da się coś usprawnić w dostępie do polskiej muzyki, do informacji o niej, żeby radio chętniej prezentowało polskich wykonawców? Może wydawcy i sami artyści nie do końca wiedzą, jak dotrzeć na antenę ze swoją propozycją i bezskutecznie próbują wymyślić koło od nowa? Mój rozmówca upiera się przy swoim: piosenka ma być „dobra do radia”, co niekoniecznie musi oznaczać, że jest wartościowa, piękna czy oryginalna, ale tylko i aż, że słuchacze ją lubią. – Nagrywając np. ośmiominutową suitę na pile, którą być może uda się zainteresować bywalców Warszawskiej Jesieni, rynku radiowego raczej się nie zawojuje. ■

Nie bój się

RODO

Udziel zgody!

TEKST Ewelina Zielska
– inspektor ochrony danych

Ogólne rozporządzenie o ochronie danych tzw. RODO, choć jest młodym aktem prawnym (stosujemy je od 25 maja 2018 r.), zdążyło już porządnie zdenerwować wszystkich, którzy są zasypywani dziesiątkami ankiet, zapytań o zgodę marketingowe, setkami obowiązków informacyjnych, wyskakujących komunikatów o ciasteczkach „cookies”. Jednocześnie wiele instytucji i firm postanowiło zaprzestać udzielania jakichkolwiek danych, powołując się właśnie na wszechobecne zakazy wynikające z RODO.

W tym gąszczu przekazów medialnych dotyczących tego, jak RODO utrudnia życie, warto pamiętać o jednym – ten akt prawny powstał po to, aby chronić nasze prawa i wolności. Mówiąc wprost – nasze dane osobowe są w dzisiejszych czasach – w czasach rzeczywistości cyfrowej – bardzo cennym dobrem. Twórcom rozporządzenia przyświecał cel, abyśmy mogli mieć możliwość wpływu na to, kto, kiedy i dlaczego przetwarza nasze dane (zbiera, udostępnia, archiwizuje itd.).

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, realizując zadania, jakie RODO nakłada na niego jako administratora danych, chce jeszcze sprawniej i efektywniej zarządzać przekazanymi mu przez członków danymi osobowymi.

I chociaż Stowarzyszenie sprawuje zbiorowy zarząd Państwa autorskimi prawami majątkowymi, to należy pamiętać, że nie zawsze jest umocowane do działania w Państwa imieniu.

Użycie utworu w reklamie, zgoda na kontakt z wydawnictwem, wygłoszenie referatu, udział w konferencji, udzielenie wywiadu czy wykorzystanie wizerunku – do tych wszystkich działań zainteresowany jest zobowiązany uzyskać bezpośrednią zgodę twórców. Do ZAiKS-u, który osobom zajmującym się szeroko pojętą kulturą od dawna kojarzy się jako baza informacji o autorach, zgłaszają się tysiące osób i instytucji, prosząc o przekazanie bezpośredniego kontaktu do autora. Podobnie, autorzy reprezentowani przez Stowarzyszenie, chcąc zarejestrować utwór z dawno niewidzianym kolegą, poszukują wzajemnego kontaktu u źródła – w ZAiKS-ie. W obydwu tych przypadkach, aby móc przekazać dane osobowe, dzięki którym zainteresowany autor lub instytucja będą mogli się z Państwem skontaktować, ZAiKS musi uzyskać od Państwa odpowiednią zgodę na takie udostępnianie. Serdecznie polecamy uważać korespondencję, wysyłaną przez biuro ZAiKS-u w sprawie udzielania zgody na przekazywanie danych przez ZAiKS.

ZGODY MOŻNA UDZIELIĆ:



wchodząc na
uruchomioną w tym celu
stronę: **zgody.zaiks.org.pl**



w biurze ZAiKS-u
w Wydziale
Ogólnocłonkowskim



korespondencyjnie na
specjalnym formularzu
(w celu otrzymania formularza
należy się skontaktować
z Wydziałem Ogólnocłonkowskim,
tel. 22 55 67 255)

TEKST Piotr Bratkowski

BRZYDKIE PIOSENKI SĄ NAJŁADNIEJSZE



Końcowe sceny *Gier ulicznych* Krzysztofa Krauzego (1996). Główny bohater, grany przez Redbada Klynstrę, w swych poszukiwaniach prawdy o śmierci Stanisława Pyjasa zapuścił się w rejony zbyt niebezpieczne. I właśnie, pchnięty nożem, wykrwawia się na śmierć. Przy dźwiękach przejmującej piosenki Katarzyny Nosowskiej *Jeśli wiesz, co chcę powiedzieć*. Piosenka nie odnosi się bezpośrednio do filmu, ale podnosi jego temperaturę emocjonalną o kilkadziesiąt stopni.

To jeden z nie tak wielu w polskim filmie przypadków, gdy piosenka naprawdę świetna została równie świetnie „obsadzona”.

1. Właśnie minęło 90 lat, od kiedy po raz pierwszy w polskim filmie zabrzmiała piosenka. Poniekąd trudno się dziwić: *Moralność pani Dulskiej* (oczywiście wg Zapolskiej) w reżyserii Bolesława Newolina była pierwszym polskim filmem dźwiękowym.

Piosenka nazywała się *Hanka*, ale nie miała nic wspólnego z popularną do dziś, choćby dzięki Stanisławowi Grzesiukowi, apaszowską balladą. Filmową *Hankę* skomponował wybitny kompozytor Ludomir Różycki, słowa napisał wzięty tekściarz Stefan Kiedrzyński i w tej wersji, wkrótce po premierze filmu, piosenka ukazała się na gramofonowej płycie.

Tyle wiadomo; tajemnicą wszakże pozostaje kwestia podstawowa: nie wiadomo, czy rzeczywiście *Hanka* została w *Moralności pani Dulskiej* zaśpiewana. Owszem, wspomniana płyta odsyłała do filmu, ale ścieżka dźwiękowa do niego nie przetrwała. A historycy kina skłaniają się ku teorii, że w *Moralności...* wykorzystano samą melodię, do której Kiedrzyński *ex post* dopisał tekst – już na potrzeby płyty.

Słowem: pierwsza polska piosenka filmowa to piosenka widmo. I w jakimś sensie jest to jakoś symboliczne. Od wiosny 1930 roku w polskich filmach wykonywano niezliczone piosenki. Ale czy tak dużo z nich rzeczywiście wykorzystano?

2. Wszyscy to pamiętamy. Dwie kobiety w desperackiej ucieczce przed złym przeznaczeniem. Jadą samochodem, a towarzyszy temu piosenka opowiadająca o innej kobiecie, która dopiero przed czterdziestką dochodzi do wniosku, że zmarnowała życie. Śpiewa ją jeszcze inna kobieta, która kawał życia zmarnowała. Piosenkarka nazywa się Marianne Faithfull, film to oczywiście *Thelma i Louise*. A piosenka nazywa się *Ballad of Lucy Jordan* i w momencie wejścia filmu na ekrany jest już od kilku lat znana, choć to nie był żaden wielki przebój.

Nikt, kto oglądał *Thelmę i Louise*, nie zapomni, jaka piosenka pojawiła się w tym filmie. Tak jak nikt nie zapomni pierwszej sceny *Czasu Apokalipsy*, w której jeszcze nie pojawia się żaden człowiek, żaden aktor. Nieruchoma początkowo – a potem płonąca – tropikalna dżungla. Nadlatujące z coraz głośniejszym warkotem helikoptery. I delikatne najpierw, a potem coraz mocniej atakujące słuchacza dźwięki ponurej piosenki *The End Doorsów*. To są aktorzy tej sceny: nie tylko samej w sobie porażającej, ale i precyzyjnie ostrzegającej widza, co to będzie za film.

A – żeby wciąż nie cofać się do przeszłości – co z *Domem z papieru*? Nie jest to w żaden sposób możliwe do precyzyjnego zmierzenia, ale ileż ten serial (a konkretnie jego dwa pierwsze sezony, kręcone stosunkowo skromnymi środkami) zyskał dzięki niezwykle umiejętnemu wykorzystaniu w kluczowych scenach pieśni *Bella Ciao*. I zarazem – wykorzystaniu wiedzy odbiorcy o jej wolnościowych konotacjach?

3. Potencjał narracyjny użytej w filmie piosenki rzadko bywa w pełni dostrzegany. Choć istnieje niezwykle wyjątek: nakręcony w 1983 roku *Bal* Ettore Scoli. W słynnym dziele włoskiego reżysera nie pada ani jedno słowo. A ściślej: ani jedno słowo nie zostaje tu wypowiedziane. Bohaterką filmu jest paryska sala balowa, która trwa przez dziesięciolecia, wbrew kolejnym podmuchom historii. Tu (czyli w sali balowej i zarazem w opowiadającym o niej filmie) tylko się śpiewa i tańczy. I w ten sposób Ettore Scola, poprzez zmieniające się mody piosenkarskie i odzieżowe, pokazuje kilkadziesiąt lat historii Francji w sposób bardziej obrazowy i wyrazisty niż zrobiłaby to publicystyka polityczno-historyczna.

Czy *Bal* jest w ogóle filmem muzycznym? Choć z muzyki został zrobiony, nie umiem na to pytanie odpowiedzieć.

Bo piosenka może sobie w filmie po prostu być. Brzęczeć gdzieś w tle akcji, stanowić dla niej przerywnik. Być ozdobnym ornamentem, umilać widzom oglądanie początkowych czy końcowych napisów.

Może jednak również w filmie grać, tak jak zagrały piosenki, o których wspomniałem wyżej. Współtworzyć jego sens, dodawać emocji. Żeby to zilustrować polskim przykładem: *Ballada o Janku Wiśniewskim* pojawiła się co najmniej w trzech filmach. W dwóch – *Człowieku z żelaza* Wajdy i *Czarnym czwartku* Krauzego jej obecność była oczywista.

Ale zagrała też tam, gdzie przemyślnie została obsadzona „wbrew warunkom” i odśpiewana

Kadr z filmu *Prawo i pięść* (1964), reż. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
Fot. Filmoteka Narodowa
– Instytut Audiowizualny

z celową niechlujnością. Czyli oczywiście w pamiętnej scenie z *Psów* Pasikowskiego; odśpiewana przez pijanych ubeków, w ciągu minuty opisała widzom mentalność bohaterów tego filmu.

Bo żeby zagrać, a nie tylko być w filmie, piosenka wcale nie musi być dobra (cokolwiek to oznacza) ani dobrze zaśpiewana. Czasami – wręcz przeciwnie: uroda piosenki wchodzi w konflikt z jej filmową funkcjonalnością. *Pożegnania* nakręcił w 1958 roku Wojciech Has, według powieści Stanisława Dygata, wówczas jednego z najpopularniejszych pisarzy polskich. Mimo to dzieło przyjęło z mieszanymi uczuciami: część krytyki dostrzegła w nim jedynie ckliwą opowiastkę. *Pożegnania* nie zestarzały się również tak dobrze, jak kilka innych, początkowo niedocenionych polskich filmów z tej epoki. Nie zyskały statusu dzieła kultowego, jak choć-

by *Do widzenia, do jutra* Morgensterna czy *Nieвинni czarodzieje* Wajdy.

Ale, owszem, film – choć sporadycznie oglądany – pamiętany jest do dziś. Właściwie tylko z jednego powodu: to właśnie ten film, w którym Sława Przybylska zaśpiewała piosenkę *Pamiętasz, była jesień*. Ogon zjadł węża, piosenka skanibalizowała film, dla którego została napisana.

Lecz jeśli tak mówimy o *Pożegnaniach*, cóż rzec o starszym o dwadzieścia lat *Szpiegu w masce*? Ktoś, poza historykami i maniakami, pamięta, że ten film – o dość bzdurnej fabule nawet jak na standardy ówczesnego kina rozrywkowego – w ogóle powstał? Ktoś może go ostatnio oglądał?

Wątpię. A musiała być to produkcja, jak na swoje czasy, z przytupem. Bo do napisania piosenki do filmu zaangażowano takich fachowców

jak Henryk Wars i Julian Tuwim – wyżej w ówczesnym polskim show-biznesie było już tylko niebo. Fachowcy zresztą wywiązali się z zadania pierwszorzędnie. Piosenka nazywała się *Miłość ci wszystko wybaczy*, zaśpiewała ją królowa estrady Hanka Ordonówna i Polacy wzruszają się przy jej dźwiękach do dziś.

Najczęściej nie mając pojęcia, na jakie potrzeby została stworzona.

4. O wiele lepiej przysłużyły się rozmaitym filmom piosenki o znacznie gorszej reputacji. Tak jest w *Bazie ludzi umarłych* Ewy i Czesława Petelskich, nakręconej według *Następnego do raju* Marka Hłaski. Hłasko – z powodu wymuszonej zmiany zakończenia na bardziej optymistyczne – wycofał swoje nazwisko z listy twórców filmu, co nie zmienia faktu, że spośród ekranizacji jego prozy, właśnie ta chyba najlepiej oddaje jej ducha.

Gdy ogląda się jedną ze scen *Bazy...*, ciarki chodzą po plecach. To pogrzeb jednego z kierowców zwanego Apostołem. Jest kościół i nawet ksiądz, który zmawia zdawkową modlitwę, jednak nie ma organisty. Żałobnicy – trzej koledzy z bazy – chcą zmarłego uczcić godnie. Nie znając jednak żadnej kościelnej pieśni, decydują się na bliski sercu ich wszystkich *Bal na Gnojnej*, zaś do organów zasiada Roman Kłosowski – to dodatkowy smaczek, bo w środowisku aktorskim jego niemuzikalność była wręcz przysłowiowa. Niezbyt udolnie odśpiewana w kościele, ta piosenka pachnie profanacją.

Bo *Bal na Gnojnej* wprawdzie był – wbrew swej legendzie – produktem zawodowych twórców (kompozytorka Fanny Gordon dożyła lat 90. XX wieku, kiedy to zmarła w Leningradzie), napisanym w 1934 roku na potrzeby jednej z warszawskich rewii. Inspirowany subkulturą knajacką, był jednak podróbką tak udaną, że szybko został przez ową subkulturę wchłonięty i kroczył przez kolejne dekady w takiej właśnie, apaszowskiej aurze.

Lumpowski hymn jako pieśń żałobna w kościele? To właśnie ten pomysł w dużym stopniu „robi” cały film.

5. Przyjechali na filmowy plan, trochę się pokręcili. Wsiadli w samochód i wrócili do Warszawy; w samochodzie ponoć cały czas milczeli. W Warszawie usiedli i „na jednym oddechu” napisali piosenkę, która stała się jedną z najsłynniejszych w dziejach polskiego filmu. Podobno właśnie tak, od niechcenia powstał utwór *Nim wstanie dzień*, napisany dla „polskiego westernu” *Prawo i pięść* Jerzego Hoffmana i z miejsca tworzący jego szczegól-

ny nastrój. Ba, ale tu gwarantami jakości byli twórcy: Krzysztof Komeda i Agnieszka Osiecka, nawet od niechcenia potrafili tworzyć dziełka w swym gatunku wielkie. Zaś filmowy wykonawca piosenki, aktor Edmund Fetting, wprawdzie nie był mistrzem śpiewu (raczej melorecytował), ale miał niezwykle, magnetyczną barwę głosu.

Znając tę historię, łatwiej uwierzyć w legendę głoszącą, że piosenka, która okazała się komercyjnie najbardziej dorodnym owocem polskiego flirtu muzyki popularnej z filmem, powstała w pięć minut.

To piosenka *Kiler* napisana do komedii *Kiler*, której bohaterem był domniemany płatny zabójca o pseudonimie Kiler. Autorem był Kuba Sienkiewicz, lider Elektrycznych Gitar, które też wykonywały ścieżkę dźwiękową zarówno do komedii Machulskiego, jak i jej sequeła.

Z matematyką kłócić się nie sposób. Płyta z piosenkami do *Kilera* to najlepiej sprzedawany soundtrack filmowy w dziejach polskiej fonografii; to także największy sukces komercyjny Elektrycznych Gitar, mających w latach 90. takich sukcesów wiele.

A sama tytułowa piosenka? Nie uwłaczając autorowi, nie jest arcydziełem i nawet go nie udaje. Jeśli w rzeczywistości nie powstała w pięć minut, tak brzmi – z prościutką melodią i tekstem, który spokojnie mógł powstać na poczekaniu, w efekcie improwizacji. Sienkiewicz napisał całe tony piosenek dużo lepszych.

Jednak to właśnie jej bylejakość była kluczem do sukcesu. Bo doskonale wpisywała się i w klimat filmu, i rzeczywistości, w której została osadzona. To esencja Polski lat 90., krainy – jak to określają antropolodzy – samoróbek, miksu nowobogackiej prowincjonalności z aspiracjami do wielkiego świata. Paradoksalnie właśnie ta wzorcowa banalna piosenka o niczym dodaje filmowi konkretności, osadza go w konkretnym społeczeństwie. Zwłaszcza że niezwykle wtedy popularne Elektryczne Gitary, ze swym specyficznym brzmieniem, były najbardziej oczywistą ścieżką dźwiękową dla Polski lat 90.

To ta sama Polska, którą (w całkiem inny sposób) opowiada w *Weselu* Wojciech Smarzowski. Weselnikom przygrywa do tańca Tymon Tymański z zespołem Transistors, śpiewając pastisze tandetnych, dansingowych przebojów.

Jeden z nich wszakże pastiszem nie jest. To wieloletni król prowincjonalnych wesel i biesiad, sławny – choć niewiadomego autorstwa – *Biały miś*. Gdy go słyszymy, wiemy z miejsca, w jakiej rzeczywistości mentalnej rozgrywa się film Smarzowskiego.

I kim są jego bohaterowie, nasi bracia. ■

Jerzy Rogalski i Tymon Tymański, kadr z filmu *Wesele* (2004), reż. Wojciech Smarzowski
Fot. TVP/PAP/Krzysztof Wellman



NACZYNNIA POŁĄCZONE

TEKST Jan Błaszczak

W starciu z koronawirusem wytwórnie płytowe są w lepszym położeniu niż branża koncertowa. Odwołane trasy i festiwale, zamknięte sklepy stacjonarne i widmo globalnej recesji zapowiadają jednak trudne czasy dla wydawców muzyki



Quebonafide, raper i autor tekstów. Fot. Karol Grygoruk

Na początku maja organizacja IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) opublikowała coroczny raport poświęcony kondycji rynku muzycznego w 2019 roku. Wyniki były dobre. Znow. Wartość rynku muzycznego wzrosła bowiem piąty rok z rzędu, przekraczając 20 miliardów dolarów (dokładnie: 20,2 mld dolarów). To wzrost o 8,2% w stosunku do poprzedniego roku. Dla porównania – w rekordowo słabym 2013 roku jego wartość wynosiła 14,3 miliarda dolarów. Od tego czasu za sprawą streamingu rynek rośnie w siłę i zbliża się już do stanu z 2003 roku. Pomimo dobrych wieści w siedzibach wytwórni, agencjach menadżerskich i domach muzyków na całym świecie nie strzelały korki od szampanów. Te pozytywne informacje mogły się wydać wręcz niestosowne w chwili, kiedy cała branża mierzy się z poważnym kryzysem spowodowanym pandemią koronawirusa.

Nie ma wątpliwości, że rynek muzyczny poniesie w tym roku ogromne straty. Ze względu na obowiązujący w większości kraju zakaz organizowania imprez masowych w najgorszej sytuacji są organizatorzy koncertów i festiwali, bookerzy, techniczni i ogromna większość samych artystów, dla których występy na żywo stanowią podstawowe źródło dochodu. Skala problemów spowodowanych koronawirusem jest trudniejsza do uchwycenia w przypadku wytwórni płytowych. Dość powiedzieć, że jeszcze w marcu magazyn „Rolling Stone” przewidywał, że epidemia to paradoksalnie dobry czas na giełdowy debiut Warner Music Group. Zdaniem publikującego gościnnie na łamach miesięcznika Tima Inghama – założyciela platformy Music Business Worldwide – inwestorzy chętnie kupią akcje firmy reprezentującej branżę, która powinna przejść przez epidemię bez większych turbulencji. Dwa miesiące później wytwórnia ogłosiła wyniki za pierwszy kwartał 2020 roku. Choć w styczniu i lutym największe rynki muzyczne działały jeszcze na pełnych obrotach, Warner Music Group zanotowało w tym czasie stratę netto w wysokości 141 milionów dolarów.

Dane za pierwszy kwartał 2020 roku są bardziej optymistyczne w przypadku wytwórni Universal Music Group oraz Sony Music, ale wiele wskazuje na to, że i one muszą się spodziewać dużych strat w najbliższych miesiącach. Już w marcu tygodniowa sprzedaż albumów w Stanach Zjednoczonych spadła do 1,52 miliona egzemplarzy, ustanawiając niechlubny rekord. Liczba fizycznych nośników zakupionych w analogicznym okresie po raz pierwszy od 1991 roku – kiedy Nielsen Music/MRC Data zaczęły prowadzić badania w tym

zakresie – nie dobiła do miliona. Ten niepokojący trend dobrze widać na przykładzie ostatnich dwóch wydawnictw młodego rapera YoungBoy Never Broke Again, które wspięły się na szczyt listy sprzedaży. Ubiegłoroczne *AI YoungBoy 2* potrzebowało do tego ekwiwalentu 110 tysięcy egzemplarzy („Billboard” uwzględnia sprzedaż cyfrową i streaming), tegoroczne *38 Baby 2* – 67 tysięcy.

Podobne informacje dobiegają z innych rynków. Grupa United World Chart, kompilująca listy przebojów z całego świata, dała do zrozumienia, że aktualne wyniki są do pewnego stopnia umowne, ponieważ bazują na bardzo małych liczbach. W Wielkiej Brytanii Dua Lipa wróciła na pierwsze miejsce cotygodniowych list sprzedaży z wynikiem 10 532 egzemplarzy – najniższym od lat. A przecież mowa o Wielkiej Brytanii – największym rynku muzycznym w Europie.

ANI TRASY, ANI PRASY

Koronawirus pokrzyżował plany także polskim wydawcom. Pandemia uniemożliwiła organizowanie festiwali i tras koncertowych, a bez nich wydawanie muzyki stało się dla wielu artystów nieopłacalne.

„Trudno planować jakąkolwiek kampanię polskiego artysty, jeżeli nie masz możliwości spotkania z fanami na koncertach – tłumaczy Tomasz Grewiński, szef Kayaxu. – My pracujemy w modelu 360 stopni, czyli jesteśmy też odpowiedzialni m.in. za trasy koncertowe. Po premierze płyty artysta rusza w Polskę: gra koncerty, udziela wywiadów lokalnym mediom, spotyka się z fanami, podpisuje płyty itd. Teraz tego nie mamy. – W przypadku dużych artystów dotyczy to także licznych mediów, z którymi współpracujemy, a które obecnie działają w bardzo ograniczonym stopniu. Na ten rok mieliśmy w planach i Zalewskiego, i Nosowską, i Brodkę – nie podjęliśmy jeszcze decyzji w sprawie tych wydawnictw. W przypadku wykonawców takich jak Swiernalis, Bloo Crane, Cukier – odbędą się one normalnie”.

Fundamentalna rola koncertów dla całej branży muzycznej nie jest jedynie polską specyfiką. Wielu artystów na całym świecie nagrywa płyty możliwie często, by mieć pretekst do ruszenia w trasę. Kiedy w ubiegłym roku na tych łamach rozmawiałem z polskimi artystami o streamingu, ci mniej popularni przyznawali, że Spotify czy Tidal nie generują w ich przypadku dużych przychodów, ale to nieistotne, bo umożliwiają świetne dotarcia do słuchacza. Słuchacza, który – zachęcony odsłuchaniem płyty w internecie – chętniej kupi bilet na koncert. Teraz, kiedy wydarzenia muzyczne zostały zawieszone, ten model przestał być opłacalny.

NIEDOSTĘPNE W DOBRYCH SKLEPACH MUZYCZNYCH

Do 4 maja, kiedy otworzono galerie handlowe, problemem, z którym musieli się mierzyć polscy wydawcy, była również bardzo ograniczona dystrybucja. Zakupy płytowe można oczywiście zrobić w sieci, ale starsi odbiorcy niekoniecznie są do tego przyzwyczajeni. Grewiński dodaje, że kupowanie w internecie wiąże się też częściej z konkretną intencją. I wydaje się, że ma rację, bo w sklepach stacjonarnych łatwiej dobrać do mniej zorientowanego odbiorcy, który jeszcze przed momentem nie był świadomy danej premiery, ale zna artystę, zaciekała go okładka, szuka pomysłu na prezent itd.

Grewiński twierdzi, że wiele płyt i merchandise'u artystów związanych z Kayaxem trafia do klientów za pośrednictwem sklepu wydawcy (sklepzmuzyka.pl) oraz innych sklepów internetowych. Mimo to zakłada, że spadek sprzedaży fizycznej za ten okres wyniesie nawet do 60-70%: „Mieliliśmy pecha, bo 13 marca, to jest w dniu, kiedy zaczęły się ostrzeżenia dotyczące wychodzenia z domu, ukazała się nowa płyta Artura Rojka „Kundel”. Musieliśmy przerwać promocję tej płyty, a przynajmniej zrezygnować z części narzędzi promocyjnych. Artur nie mógł udzielić wszystkich wywiadów, które były umówione, musiał przerwać trasę, nie odbyły się też różne jego działania promocyjne, np. w salonach Empik, które zostały zamknięte itd. Jest dużym poszkodowanym tej sytuacji, ale nikt przecież nie mógł przewidzieć, że świat nagle stanie”.

Wśród oczekiwanych płyt, które ukazały się wiosną pomimo ograniczeń związanych z epidemią, trzeba wymienić „Romantic Psycho” Quebonafide. Poprzedzony imponującą kampanią promocyjną album jednego z najpopularniejszych raperów młodego pokolenia ukazał się 1 kwietnia nakładem związanej z nim wytwórni QueQuality. „Nad wydaniem płyty »Romantic Psycho« pracowaliśmy od września 2019 roku, a nasz pierwotny plan zakładał, że ukaże się ona na rynku wcześniej – zdradza Dawid Szynol, współwłaściciel wytwórni. – Uznaliśmy, że 1 kwietnia to ostateczny termin, w którym musimy zdążyć z premierą. Na promocję nowego albumu Quebonafide składało się kilka mechanizmów, które działały jak naczynia połączone. Nie mogliśmy więc zwlekać dłużej, ponieważ cały plan poszedłby na marne”.

Wydawca dodaje, że większość elementów dotyczących kampanii promocyjnej udało się zrealizować przed zamknięciem kraju z powodu pandemii. Pozostałe udało się przeprowadzić inaczej. Na przykład umówiona wcześniej wizyta u Kuby Wojewódzkiego odbyła się w jego domu, a nie w studio.

Zarówno QueQuality, jak i innym popularnym wytwórniom hipopowym jest o tyle łatwiej przetrwać obecny kryzys, że zbudowały swoją pozycję w sieci. Wydawcy duże zyski czerpią nie tylko ze sprzedaży nośników i odzieży, ale także ze streamingu oraz reklam na platformie YouTube. „Dzięki temu byłem pewien, że przetrwamy ten cięższy okres. Nie jest to jednak komfortowa sytuacja, biorąc pod uwagę fakt, że sklepy stacjonarne przestały funkcjonować akurat wtedy, gdy wydawaliśmy nasz najważniejszy album od dwóch lat. Liczę się z tym, że na zamknięciu Empików mogliśmy stracić kilkaset tysięcy złotych. Wierzę jednak, że jest

to po prostu przychód zamrożony w czasie, który odzyskamy dzięki naszym wiernym słuchaczom”.

I bez sklepów stacjonarnych „Romantic Psycho” osiągnął imponujący wynik sprzedażowy. Album zadebiutował na pierwszym miejscu listy OLiS, przy okazji wciągając na podium dwa wcześniejsze albumy Quebonafide oraz dwie kolejne płyty z katalogu wytwórni do pierwszej dziesiątki zestawienia. Kiedy piszę te słowa, wydana w środku pandemii płyta pokrywa się podwójną platyną.

NIEZALEŻNI OD PANDEMII

Czasy pandemii są również wyzwaniem dla małych, niezależnych wydawców. Zasłużona wytwórnia Instant Classic – wydawca płyt m.in. laureatów Paszportów Polityki, Wacława Zimpla i Kuby Ziołka – na początku kwietnia ogłosiła zawieszenie działalności, jako powód podając „obecną sytuację w kraju i na świecie”. Zupełnie inaczej zareagowała natomiast niewielka wytwórnia Coastline Northern Cuts, której nakładem ukazała się 18 kwietnia druga płyta duetu Malediwy, a 5 czerwca premierę będzie miało wydawnictwo Tropical Soldiers in Paradise. „Pierwotnie mieliśmy plan, by wydać w tym roku trzy albo cztery albumy, ale wszystko wskazuje na to, że skończymy na sześciu – zdradza współwydawca Tomek Hoax. – Taka ogólna mobilizacja wzięła się u mnie z wiary, że po pierwsze recesja nie dotknie przecież wszystkich. Ponadto, sam zauważyłem, że nie wychodząc z domu, nie przepuszczam tyle pieniędzy. Kiedy idziesz na koncert, to oprócz biletu za 35 złotych wydajesz kolejne 50 na przyjemności. A to jest już przecież kwota, za którą możesz sobie kupić winylową płytę”.

POTRZEBA SOLIDARNOŚCI

Niezależnie od grupy docelowej, kapitału i doświadczenia wydawcy są zgodni, że najgorszy jest brak wiedzy o tym, co się wydarzy za miesiąc, pół roku i dalej. Szynol cieszy się z obecnych wyników, ale też nie popada w nadmierny entuzjazm: „Platformy streamingowe utrzymują się głównie z abonamentu użytkowników oraz przychodów z reklam. Te dwa źródła najpewniej zmaleją z powodu kryzysu gospodarczego. Nie jest tajemnicą, że jeśli ich klient straci główne źródło utrzymania, to w pierwszej kolejności zadba o inne sfery swojego życia niż rozrywka. Muzyka nie jest na pierwszym miejscu w piramidzie potrzeb”.

„Liczymy na solidarność fanów – dodaje Grewiński. – Zwłaszcza agencje bookingowe oraz firmy organizujące koncerty mają nadzieję, że nie wszyscy będą się domagać zwrotów, ale zgodzą się wymienić swoje bilety na vouchery umożliwiające wzięcie udziału w tych imprezach w najbliższej przyszłości. Myślę, że tylko dzięki takiemu podejściu festiwale, trasy koncertowe i pojedyncze koncerty będą się mogły w ogóle odbyć w przyszłym roku”.

„Chciałbym zaapelować do wszystkich czytelników, aby w miarę swoich możliwości finansowych nie decydowali się na oddawanie biletów – wtóruje mu Szynol. – To może być za bójcze dla całej branży rozrywkowej. Przeczekałmy ten wyjątkowo trudny czas”. ■



Już po raz czwarty stacja poszukuje utalentowanych, a wciąż nieodkrytych muzyków, którym wyda debiutancki album w ramach audycji „Będzie Głośno!”. Jedyne warunki – należy mieć gotowy, nagrany materiał na płytę i nie posiadać kontraktu z wytwórnią muzyczną. **Chętni mogą się zgłaszać od 5 czerwca do 17 lipca 2020 roku.**

Nagrodą jest wydanie płyty z radiową Czwórką nakładem Agencji Muzycznej Polskiego Radia, teledysk do singla z debiutanckiego albumu, sesja zdjęciowa, oraz koncert promujący płytę na antenie Czwórki w ramach audycji „Będzie Głośno!” w mediach społecznościowych. Czyja kariera tym razem nabierze rozpędu dzięki radiowej Czwórce? Przekonamy się jeszcze tego lata.

WYŚLIJ ZGŁOSZENIE <https://www.polskieradio.pl/10/5359>

BUŁKA I CHUDY SEREK

O izolacji, optymizmie i dziennikach pandemii
z **Pawłem Sołtysiem (Pablopavo)** rozmawia *Marcin Sendeki*

Rozmawiamy w połowie maja. Minęły dwa miesiące od nadejścia do Polski wirusa i początku izolacji. Jak się czujesz?

– Czuję się dziwnie, to chyba właściwe słowo. Na szczęście nie czuję się źle fizycznie, nie choruję. Mamy z żoną podejrzenie, że przechorowaliśmy tę chorobę jakiś miesiąc przed ogłoszeniem epidemii w Polsce, bo mieliśmy dziwną grypę z kaszlem i bardzo wysoką gorączką. Natomiast jestem piekielnie zmęczony. Nie tylko dlatego, że nie mogę wykonywać pracy, nie jeżdżę na koncerty, nie mam prób i nie robię tego, co zwykłem robić. Główny powód jest taki, że zamknięte są przedszkola, a moja żona jeździ do biura, bo akurat taką ma pracę, i w związku z tym jestem od dwóch miesięcy stu-procentowym tatą na pełen etat, co oczywiście ma swoje fajne strony, ale trochę mi brakuje oddzielnego życia, możliwości, by spokojnie usiąść i poczytać, nie mówiąc już o pisaniu. Mam trochę czasu wieczorem, ale przez cały dzień staram się nie sadzać córki przed komputerem, tylko być dla niej zastępczym przedszkolem, więc mam mnóstwo domowej, trochę dziwnej pracy.

Masz czas, żeby słuchać muzyki?

– Głównie z córką. W związku z tym muzyczne wybory są bardziej jej niż moje. Słucham więc, siłą rzeczy, wielu piosenek dziecięcych. Na przykład i na szczęście *Akademii Pana Kleksa* ze świetnymi piosenkami Andrzeja Korzyńskiego. Słucham też, niestety, piosenek ze współczesnych kreskówek, ale córka je lubi i nie chcę jej tego pozbawiać, także dlatego, żeby czuła się, powiedzmy, zsocjalizowana z rówieśnikami. A jeśli mam czas i siłę, wracam do starego jazzu: bebop, cool, Parker, Coltrane, Davis. Nie mam jakoś ochoty na rock and roll czy rap.

A córka toleruje jazz?

– Moja córka – mówiąc jej słowami – bardzo lubi muzykę „roko”, bo jeszcze nie rozumie, że to się

nazywa rock. Ma być głośno i szybko. Włączałem jej przeróżne rzeczy i nic jej nie zraża, nawet metal się jej podoba. Z drugiej strony, lubi muzykę taneczną, z wyraźnym bitem. Eksperymentujemy z muzyką poważną: Mozart tak, Bach nie. Orkiestry symfoniczne akceptuje, kameralistyka ją nudzi. Ostatnio zaczęliśmy też trochę muzykować. Nie uczę jej muzyki, nie mam takich ambicji, ale w domu są instrumenty i po prostu zaciekało ją wydobywanie dźwięku (im głośniej, tym lepiej) i efekty perkusyjne. Ekspresja. Mam nadzieję, że sąsiedzi mi wybaczą (*śmiech*).

Co robiłeś, kiedy się to wszystko zaczęło? I czy miałeś jakieś przewidywania co do rozwoju sytuacji?

– To oczywiście się zmieniało, bo byliśmy zależni od informacji, którymi nas karmiono. Informacje były często fantastyczne i bardzo niemądre. Nasłuchałem się wielu wypowiedzi, że to właściwie grypa, żeby się nie przejmować, a potem się okazało, że to nie jest zwykła grypa, i że jednak się trzeba trochę przejmować.

Właściwie cały okres tuż przed obostrzeniami spędziłem na końcu świata, bo pojechaliśmy z Vavamuffin w Bieszczady nagrywać płytę i trochęśmy sobie żartowali, że zaraz nas tam zamkną i zostaniemy w tym przepięknym Orelcu, co może nie byłoby takim złym pomysłem. Ale wróciłem do Warszawy i nagle się okazało, że sytuacja już jest poważna. I dosyć szybko przeszedłem na pozycje pesymistyczne, i na nich trwam. Uważam, że do jesieni nie będzie żadnej poważnej pracy muzycznej i mówiłem to już z miesiąc temu. Koledzy się na mnie denerwowali, że to niemożliwe, ale już wiadać, że całe lato jest odwołane, nie ma festiwali, nie ma koncertów. No więc jestem pesymistą. Oczywiście ludzie coś tam próbują robić, są próby nagrań domowych czy koncertów on-line. Mam jednak poczucie, że jest tego już za dużo, robi się to męczące i mocno sztuczne.



PAWEŁ SOŁTYS

(rocznik 1978) – muzyk, autor piosenek, pisarz. Jako Pablopavo wydał kilkanaście płyt. Jego debiut prozatorski, tom opowiadań *Mikrotyki*, otrzymał Nagrodę im. Marka Nowakowskiego, Nagrodę Literacką Gdynia, znalazł się w finale Nagrody Nike oraz był nominowany do kilku innych nagród. W 2019 roku Paweł Sołtys opublikował kolejną książkę pod tytułem *Nieradość*.

Brakuje mi kontaktu z publicznością i z chłopakami z zespołu. To jest rzecz bez zamiennika. Tego, że stoi siedem osób, każdy gra parę dźwięków i nagle coś się z tego rodzi, żadne granie online nie jest w stanie tego zastąpić

Jesteś w stanie obliczyć, ile przepadło ci koncertów i innych muzycznych robót?

– No cóż, całe wiosenne granie przepadło. Dla nas to o tyle jest deprymujące, że mieliśmy premierę płyty Pablopavo z Naprawdę Dużym Zespołem i zaplanowane dwa duże, fajne koncerty, właściwie wyprzedane, które się nie odbyły i na razie nie wiadomo, kiedy się odbędą. Teoretycznie są przekładane, ale to jest na razie tylko gdybanie. Nie odbędą się też letnie festiwale, a na jednym z nich mieliśmy wystąpić z premierowym programem. W sumie, biorąc pod uwagę różne zespoły, w których gram, straciłem ze czterdzieści parę koncertów. Kończyliśmy też pracę nad płytą z Praczasem i z Anią Iwanek, ale musieliśmy je zawiesić. Zdawało się nam, że płyta ukaże się na jesieni, a teraz wcale nie jestem tego pewien. Z kolei z Vavamuffin mieliśmy dograć wokale i też tego nie robimy. Najgorsza jest niepewność. Trudno cokolwiek zaplanować, bo nie wiadomo, co będzie na przykład za miesiąc. Nie wiadomo, kiedy epidemia zacznie się wypłaszczać, jak to mówi pan minister. W Czechach i na Słowacji jest już trochę lepiej, u nas na razie chyba nie. Pozostaje mieć nadzieję, że poprawi się prędzej niż później.

Jesteś liderem Ludzików. Jak sobie radzą w tej sytuacji koledzy z twojego zespołu?

– Wygląda to tak, przechodząc do prozy życia, że ja sobie poradzę, z różnych powodów, jeszcze przez parę miesięcy, a oni nie zarabiają, bo koncerty to dla nich podstawa. To dzięki nim płacą rachunki, z tego utrzymują rodziny, bo, jak wiemy, sprzedaż płyt to margines. Coś tam dostaje się z tantiem i pewnie wszyscy teraz z tych tantiem kupują chudy serek i bułkę. Natomiast ludzie mają także kredyty i dzieci, więc wszystko to jest wysoce deprymujące. Mój wydawca wypłacił trochę zaliczek, jakby na poczet przyszłych zysków, ale wydawca też nie ma przecież skarbca ze złotem, do którego może sięgać.

Szukamy jakichś rozwiązań, na przykład w trybie koncertów on-line. Jak wspomniałem, jestem w tej kwestii trochę sceptyczny. Widziałem już oczywiście fajne występy tego typu, widziałem koncert Króla czy koncert Artura Rojka, który był ciekawy. Oczywiście, ta forma w pewnym sensie bę-

dzie wymuszać nowe pomysły również artystyczne, ale ja jestem uzależniony od kontaktu z publicznością. Moim zdaniem koncert, podczas którego nie widzi się publiczności, nie słyszy jej reakcji, jest jak lizanie lodów przez szybę. Natomiast może nie będzie wyjścia. Zastanawiamy się więc nad tym, jak to zrobić, żeby rzecz była bezpieczna dla całego zespołu (Ludziki to dziewięć osób), żeby się jednak nie pozarażać nawzajem, bo mamy dzieci, mamy rodziców, dziadków. Myślimy o tym z wydawcą i może za jakiś miesiąc zagramy i spróbujemy to jakoś biletować. Słyszałem, że w Stanach Zjednoczonych są plany koncertów pełnych obostrzeń, z bardzo rozrzedzoną publicznością w maseczkach. Może tak trzeba będzie to robić. Oczywiście to też brzmi dziwnie, ale lepszy taki koncert niż siedzenie w domu. No i trzeba szukać źródeł utrzymania.

Mnie jest oczywiście łatwiej, bo oprócz tego, że jestem muzykiem, trochę piszę, więc miewam honoraria za opublikowane tu i tam teksty. Ale jeśli ktoś jest gitarzystą i żyje z koncertów, to nagle stracił możliwość zarabkowania na długie miesiące. Zresztą, ludzi w tej sytuacji jest oczywiście więcej, to cała branża koncertowa. Na zewnątrz widać tylko muzyków, ale pracują tam tysiące osób: nagłośnieniowcy, ludzie, którzy rozkładają scenę, techniczni, oświetleniowcy. Wszyscy ci ludzie nie mają pracy i przez dłuższy czas nie będą mieli, więc już widzę, jak się przynajmniej czasowo przebranżawiają: ktoś wsiadł na taksówkę, ktoś wrócił do kucharzenia w knajpie działającej na wynos. Dziwny czas.

Jak z twojego punktu widzenia wyglądają różne programy pomocowe dla artystów? Skorzystałeś z któregoś?

– Jeszcze nie, ale podobno działa tak zwane postojowe i kiedy ma się umowy na koncerty, można dostać jakąś rekompensatę, i wiem, że niektórzy koledzy z branży z tego skorzystali. Kłopot w tym, że w naszej branży bardzo dużo rzeczy załatwia się w ostatniej chwili, a umowy są ustne: umawiamy się, że zagramy na festiwalu, powiedzmy, w lipcu, a umowę podpisuje się w czerwcu, a nie pół roku wcześniej.

Natomiast większość pomocy, o ile się orientuję, to rodzaj grantów, czyli trzeba pisać jakieś programy,

projekty i tak dalej, co zdaje mi się i odrobinę nieczytelne, i nie bardzo skuteczne.

Szerszy problem polega na tym, że wciąż nie mamy poważnego związku zawodowego muzyków i w ogóle poza ZAIKS-em i STOART-em nie istnieją silne organizacje służące artystom. Akurat ZAIKS być może najskuteczniej jest w stanie pomagać dzięki zapomogom i nieoprocentowanym pożyczkom.

Jak mówiłem, sam sobie na razie radzę, nie chcę też drenować państwa, które w ogóle, zdaje mi się, jest na krawędzi wypłacalności. Chyba zresztą wszyscy, łącznie z ministerstwem kultury, zostali zaskoczeni skalą problemu i nie ma jasnego i skutecznego programu pomocy dla muzyków, szczególnie niezależnych, bo pewnie trochę inaczej jest, kiedy się pracuje w filharmonii na etacie.

A jak się czujesz jako prozaik? Czy obecny stan rzeczy cię inspiruje czy tłamsi? Zamierzasz może dołączyć do autorów rozmaitych tekstów „okołopandemicznych” (których wysypu trochę się, skądinąd, obawiam)?

– Tak, dzienniki czasów zarazy, tom pierwszy, tom drugi, tom trzeci (*śmiech*). Ale przewidywania, że wszyscy zaczną nagle pisać, mogły dotyczyć tylko osób, które nie mają w domu małoletnich. Ja czasem na weekendy jeżdżę do rodziców, którzy w tym czasie jadą na działkę, i to właściwie jedyny moment, kiedy mogę poczytać i popisać. Poza tym nie jestem pisarzem w żaden sposób doraźnym, potrzebuję dużego dystansu, żeby coś opisać, więc się nie bój, dziennika czasów zarazy pisać nie będę (*śmiech*), zwłaszcza że wydaje mi się to bardzo trudne. Ta sytuacja jest na tyle nowa (chyba że żyją jeszcze jacyś ludzie pamiętający hiszpankę, co raczej niemożliwe), że trzeba by pewnie zupełnie nowych narzędzi do jej oddania. Oczywiście, można opisywać swoje zdziwienie, ale to ciekawe będzie przez dwie, trzy strony, a potem, podejrzywam, zostaną tysiące podobnych do siebie stron z opisami ludzi w maskach, co rzeczywiście wygląda futurystycznie i dziwnie, ale to jest rzecz na akapit.

Natomiast ciekawe i pewnie straszne rzeczy dzieją się w domach, i jeśli ktoś pisze prozę psychologiczną osadzoną właśnie w relacjach rodzinnych, to inna sprawa. Takie badanie ludzi, którzy w gruncie rzeczy na nowo się poznają, bo się jednak widywali dosyć rzadko, a nagle spędzają ze sobą dużo czasu i wynikają z tego radości i dramaty. Ale, tak jak mówiłem, to nie jest moja materia ani też mój temperament pisarski. Piszę teraz coś w rodzaju słownika, więc siedzę w innych słownikach oraz wspomnieniach i archiwaliach, co, zresztą, chyba służy mojemu zdrowiu psychicznemu. Kiedy w sobotę i niedzielę mogę poczytać i dzięki lekturom trafić, powiedzmy, do XVIII wieku, to absolutnie mnie odrywa od przygnębiającej

rzeczywistości. Tak więc prowadzę wewnętrzną walkę z przygnębieniem z pomocą dawno zmarłych pisarek i pisarzy.

Ale jako autor tekstów piosenek bywasz przecież bardziej doraźny i aktualny niż jako prozaik?

– Muszę powiedzieć, że mam z tym kłopot, bo powinienem właśnie pisać piosenki. Pora dokończyć płytę z Anią i Praczasem, ale w paru utworach wciąż brakuje tekstu; tak samo jest z Vavamuffin. Ale przychodzi mi to z trudem, bo pisać o tym, co się właśnie dzieje, jeszcze nie umiem, a trudno mi pisać piosenki jakby się nic nie wydarzyło. Z prozą jest łatwiej może przez to właśnie, że to, co teraz piszę prozatorsko, to jest jednak rzecz osadzona w przeszłości – albo nawet zamierzchłej przeszłości – i to mi wychodzi, a piosenki nie. Napisałem chyba jedną piosenkę od początku tego koronawirusa i to jest piosenka miłosna, więc dowodzi, że nie wszyscy, siedząc z żonami w domu, popadają w kryzys miłości.

To krzepiące.

– Na razie krzepiące, zobaczymy, co będzie za miesiąc. (*śmiech*)

Chyba nie jesteś optymistą?

– Ja w ogóle nie lubię urzędowego optymizmu. Oczywiście, nie chcę nikogo dołować, ale między innymi dlatego piszę teraz mniej piosenek. Mam wrażenie, że choć i tak nie jestem najweselejszym twórcą na świecie, to mógłbym sięgać po zbyt ciemne kolory, a może nie jest to dobra chwila, żeby ludziom dociskać pedał smutku.

Pomijając kwestie zarobkowe, tęsknisz za graniem?

– Nie spodziewałem się, że to powiem, bo zagrałem w życiu naprawdę dużo koncertów i w pewnej chwili miałem nawet nimi przesyt, ale okazuje się, że nie jest to przesyt samego koncertowania, tylko całej jego otoczki: tłuczenia się busem, dziwnych hoteli i tak dalej. Natomiast bardzo brakuje mi kontaktu z publicznością i z chłopakami z zespołu, kontaktu muzycznego. To jest jednak rzecz bez zamiennika. Tego, że stoi siedem osób, każdy gra parę dźwięków i nagle coś się z tego rodzi, żadne granie on-line do podkładów czy granie samemu w domu nie jest w stanie tego zastąpić.

[Dopisek z 27 maja] Padła właśnie zapowiedź odmrożenia kin, teatrów, koncertów plenerowych. Co ty na to?

– Czekamy na szczegóły. Jak duże będą mogły być te imprezy, jakie będą wymogi sanitarne etc. Z założenia staramy się nie robić drogich biletów, a tu przy powiedzmy 150 osobach i wyjeździe do innego miasta one musiałyby być droższe, aby to było opłacalne. Zobaczymy, jak sytuacja będzie się rozwijać. ■

O SZTUCE PRZEKŁADU

z Antonim Liberą, pisarzem i tłumaczem,
rozmawia Grzegorz Sowula

Jaka jest „data ważności” przekładu i co ma na nią wpływ? Pierwsze polskie tłumaczenie *Hamleta* (autorstwa Ignacego Hołowińskiego) ukazało się w 1839 roku. Już w 1857 roku było kolejne, a do dziś mamy co najmniej tuzin tłumaczeń tej sztuki. Czy Szekspir jest tak wieloznaczny, że wciąż można go odczytywać inaczej? Czy też każdy reżyser chce mieć swoją wersję?

Powodów, dla których dzieła klasyków tłumaczy się wciąż na nowo, jest wiele. W przeszłości wynikało to z pierwotnego podejścia do sztuki przekładu. Otóż jeszcze w XIX wieku traktowano ją dosyć swobodnie jako tworzenie niezbyt ścisłych odpowiedników, nieraz na granicy parafrazy. Na podstawie oryginału tworzone autorskie wersje, nieraz ze świadomym pominięciem całych partii tekstu, a zarazem z licznymi modyfikacjami własnej inwencji. Do tego dochodziła konwencja tłumaczenia pentametrów jambicznych, jakim pisał Szekspir, za pomocą klasycznego polskiego 13-zgłoskowca, który z biegiem czasu coraz częściej służył wierszowanej epice, a w domenie dramatu wypierany był przez znacznie bardziej dynamiczny 11-zgłoskowiec heroiczny. Pierwszego zasadniczego przełomu w historii przyswajania Szekspira polszczyźnie dokonało trzech znanych poetów-tłumaczy: Józef Paszkowski, Leon Ulrich i Stanisław Koźmian. W drugiej połowie XIX wieku stworzyli oni spójny i dosyć wiernie oddany komplet 36 sztuk tego dramatopisarza wszech czasów. Późniejsze losy Szekspira po polsku przebiegają pod znakiem – z jednej strony, coraz większej dokładności i profesjonalizacji przekładu, a z drugiej, dostosowywania go do coraz szybciej zmieniających się standardów mowy. Kolejnym kamieniem milowym na tej drodze jest dokonanie Stanisława Barańczaka. Dzisiaj, na naszych oczach, powstaje kolejna, niezwykle interesująca i udana wersja – autorstwa Piotra Kamińskiego.

Ale właśnie dlaczego, zwłaszcza w tak krótkim odstępie czasu, powstają aż tak potężne bloki translatorskie?

Byłem kiedyś na sympozjum literackim w Cambridge, podczas którego strona angielska prezentowała przyjeźdnym cudzoziemcom to, co w danej chwili jest na ich podwórku najciekawsze albo godne uwagi. I oczywiście jednym z tematów była współczesna szekspirologia. Prelegentem był znany, niedawno zmarły krytyk George Steiner. Otóż zaczął on swój wykład od takiego żartu: „Wy, cudzoziemcy, to macie szczęście: możecie sobie tego naszego Williama – tak familiarnie go nazywał – co pokolenie, a nawet częściej, na nowo przyswajać i dostosowywać do aktualnych standardów mowy, a my od 400 lat musimy się męczyć

z oryginałem!”. Po czym uprzytomnił nam, że przeciętnie wykształcony Anglik, słuchając ze sceny tekstu Szekspira, rozumie z niego najwyżej połowę. Oczywiście, jest on od dzieciństwa w Szekspira wdrażany, nawet zna na pamięć ileś tam cytatów lub skrzydlatych fraz, niemniej sam tok wypowiedzi sprawia mu trudność i wiele rzeczy raczej sobie dopowiada, niż je literalnie rozumie. I na tym tle, już od ponad 100 lat, toczy się w Anglii zacięty spór, czy „dla dobra Szekspira” należy go w celach edukacyjnych upraszczać czy nie. Upraszczać, czyli – co tu wiele mówić – przepisywać na nowo współczesnym językiem, oczywiście z zachowaniem poetyckiej formy. A chętnych do takich praktyk jest legion. Setki – nieraz bardzo zręcznych – poetów czy ambitnych nauczycieli mających zacięcie literackie. I oczywiście spór ten jest tyleż zażarty, co nierozstrzygnięty. Frakcja strażników „szekspirowskiej pieczęci” oburza się na tego rodzaju zabiegi i potępia „zuchwałych uzurpatorów”, a frakcja praktyków i realistów upiera się, że jeśli na podstawowym poziomie edukacji nie pójdzie się na pewien kompromis, to powszechna znajomość Szekspira z biegiem czasu zmaleje.

„Czy mamy przekładać Sofoklesa na niemiecki, czy niemieckiego na Sofoklesa?”. To pytanie Wolfganga Schadewaldta, filologa i tłumacza klasyków, w tym kontekście wydaje mi się zasadne, zwłaszcza że kieruje je do autora polskich przekładów greckiego tragika...

Tak, jest ono bardzo dobrze postawione. Ja opowiadałbym się za pierwszą opcją, to jest by zawsze przekładać oryginał na dany język w jego aktualnej formie, a nie odwrotnie, tzn. dopasowywać bieżący język do dawnego autora. Ta druga metoda, stosowana zresztą na studiach filologicznych, jest edukacyjnie bardzo potrzebna. Ale do innych celów: aby dogłębnie poznać tajniki samego (dawnego) języka, a nie dzieła, które zostało w nim napisane.

Ale wróćmy do odczytu Steinera.

Cóż, w jakiej mierze zainspirował mnie, aby szerzej zająć się tłumaczeniem klasyki. Tym bardziej, że w polskim piśmiennictwie istniała znaczna potrzeba takich lub innych modyfikacji. Antyk od blisko stu lat pokutował w manierycznej, czasem wręcz groteskowej szacie młodopolskiej. Racine – na co zwracał uwagę jeszcze przed wojną Boy-Żeleński – zastygł w pozie napuszonego neoklasycyzmu, który z francuskim klasycyzmem niewiele ma wspólnego. Hölderlin, oddawany dosłownie, z mechaniczną wiernością, był mało czytelny i nie uderzał urodą.

FOT. WŁODZIMIERZ WASYLUK



Ten stan rzeczy rodził pokusę, żeby się tym zająć. Przy czym podstawową przesłanką była świadomość, że dzieła tych autorów były dla ich współczesnych nie tylko zrozumiałe, lecz także naturalne i piękne w wyrazie. Sofokles pisał dla ludu w większości niepiśmiennego, Racine – wprawdzie dla dworu i klas wyższych, ale w taki sposób, że zachwycał czystością i płynnością swej elokwencji i skłaniał do szlachetnego naśladownictwa. Podsumowując: żeby dzieła klasyczne wciąż frapowały nas swoją problematyką, żeby zadawane w nich pytania były dla nas wciąż żywe i aktualne, nie mogą one stwarzać bariery na poziomie komunikacji, muszą brzmieć tak, jak brzmiały dla swoich współczesnych, czyli naturalnie, a jeśli jednak w wysublimowany sposób, to w taki, który podziwiamy, a nie który budzi ironiczny uśmiech.

Steiner przeciwny był poprawianiu oryginału, nazywając to wręcz „falszowaniem”. W przypadku Szekspira bywało różnie, nasi tłumacze pozwalali sobie na dużą samodzielność. Można to oczywiście usprawiedliwiać specyfiką języka: w angielskim jest dużo słów jednosylabowych, dłuższe polskie odpowiedniki mogą spowalniać dialog. Co zatem ważniejsze: wierność oryginałowi czy potoczność jako ukłon w stronę widza?

To są jednak dwie różne rzeczy: „ulepszanie” autora przez tłumacza i pewna swoboda w doborze słów i figur retorycznych dla uzyskania płynności i naturalności wyrazu. Z pierwszym przypadkiem mamy do czynienia bardziej w przeszłości, kiedy nie było jeszcze skodyfikowanych reguł translatorskich i tłumacze tworzyli własne wersje na bazie oryginału. Zresztą nie można bezwzględnie potępiać tej metody, bo jeśli tłumaczem był, dajmy na to, Kochanowski czy Mickiewicz, to dawała ona nadzwyczajne rezultaty. Weźmy choćby słynną *Rękawiczkę* Schillera w adaptacji Mickiewicza i porównajmy ją z niezwykle wiernym, również pod względem metrycznym, przekładem Józefa Minasowicza z 1833 roku. Co z tego, że ten drugi dokładnie kopiuje strukturę niemieckiego wiersza, skoro efekt poetycki jest słaby. Wersja Mickiewicza, choć daleka od oryginału, jest porywająca i piękna, i właśnie dzięki temu jest – wierniejsza. Trzeba powiedzieć tu jedną banalną rzecz: przekład musi być zgodny przede wszystkim z naturą języka, któremu służy. Przekład nie powinien brzmieć jak przekład, lecz jak tekst

napisany oryginalnie. Mistrzostwo w tym zakresie osiągnął m.in. Tuwim w swoich przekładach z rosyjskiego, a także Barańczak w przekładach angielskiej poezji metafizycznej.

Tak, tu aż się prosi, by zacytować Karla Dedeciusa, znawcę tematu i praktyka: „Mickiewicz bez skrupułów i z powodzeniem ściągał wersy – polska składnia pozwoliła mu zacieśnić 67 wersów Schillera do 59 polskich – potęgując tym samym wyraz i sugestywność. [...] Schillerowska opowieść stała się w interpretacji Mickiewicza gwałtowniejsza i bardziej zwarta”.

Powiem otwarcie: wolę przekłady swobodniejsze, nawet za cenę zgubienia takich czy innych elementów, ale za to dobrze leżące w polszczyźnie, niż przekłady usiłujące oddać wszelkie niuanse i osobliwości oryginału, ale brzmiące przy tym sztucznie i obco. Ekscentryczność języka czy stylu oryginału oddawana za wszelką cenę w przekładzie zawsze pójdzie na konto tłumacza, a nie autora. Jak czytamy, dajmy na to, Białoszewskiego albo *Trans-Atlantyk* Gombrowicza, to my, czytelnicy polskojęzyczni, doskonale rozumiemy zarówno sens przekazu, jak i uprawianą przez tych autorów grę z językiem i stylem. Dla cudzoziemców zaś, jeśli utwory te przetłumaczone byłyby dosłownie, w miarę wiernie, brzmiałyby nie tylko dziwacznie, ale wręcz niezrozumiale, ponieważ cudzoziemcy nie znają dostatecznie kontekstu kulturowego i nie mogą czuć, na czym polega deformacja języka i czemu ona służy.

Mam jednak wrażenie, że są utwory, których nie da się po prostu przełożyć, trzeba je napisać we własnym języku. Na przykład *The hunting of the Snark* Lewisa Carrolla. Brali się do tego Słomczyński i Stiller, Marianowicz i Barańczak, nawet Mann z Wasowskim – i każdy z nich stworzył zupełnie nowy tekst.

To prawda, niemniej tego rodzaju przypadki wydają się jednak skrajne, a przez to w miarę rzadkie. Pamiętamy niekończące się debaty wokół *Finnegans Wake* Joyce’a, które to dzieło sam autor uważał za nieprzetłumaczalne – ba, które świadomie pisał w poniekąd wymyślonym przez siebie języku, owszem, stworzonym na bazie angielskiego, ale mającym odrębny, samoistny charakter. Mimo to powstało kilka prób odtworzenia go w innych obszarach językowych, w tym w polszczyźnie.

Co w twoim przypadku – przecież człowieka teatru – sprawa, że sięgasz jednak do poezji? Bo to i Hölderlin, i Klawis, Rilke i Eliot, a ostatnio cała seria sonetów Baudelaire’a... Wprawiasz się przed przekładem jakiegoś dramatu poetyckiego? Stanisław Barańczak, z którym dobrze się znałeś, napisał kiedyś, że „Choćby nie krytykował pracy poprzedników wprost, tłumacz ogłasza [...] swój nowy przekład tylko wtedy, gdy pierś mu nadyma zrozumiła pewność, że jego własny wytwór jest lepszy”. A więc dążenie do doskonałości?

Dążenie do doskonałości – tak. Potrzeba czy wola górowania nad innymi – niekoniecznie. W moim wypadku podstawowym motywem jest upodobanie. Biorę na warsztat te,

a nie inne utwory, dlatego że szczególnie mi się podobają i że chciałbym je mieć po polsku, tak jak je słyszę – jak sam bym je napisał, gdybym to zrobił. Oczywiście kwestia ambicji zawsze jakoś występuje: nie mając przekonania, że swoją lekcję przekładu wnoszą coś nowego, nie podejmowałoby się trudu. Ale powiadam, najważniejsze jest upodobanie. Zresztą najlepiej pokazać to na przykładzie.

Skoro wspomniałeś, że wziąłem się ostatnio za sonety Baudelaire’a, to pozwól, że przypomnę tu jeden, bardzo znany i kilkakrotnie tłumaczony – o spotkanej raz na ulicy pięknej nieznajomej. Otóż tak go oddaje Wacław Rolicz-Lieder, wybitny poeta, prekursor Młodej Polski i polskiego symbolizmu, a także przyjaciel głośnego poety niemieckiego Stefana Georgego:

Ogłuszająco wokół mnie ulica wrzała,
Długa, wąska, żałobą na przestrzał natchniona,
Jedna wtem przesunęła się kołysząc pani,
Podtrzymując spad sukni ręką okazałą.
Szła, przepysnie stawiając nóżkę utoczoną,
Ja zaś piłem, jakoby człowiek zwariowany,
W oczu jej sinym niebie, nabitym gromami,
Słodkość, która uwodzi, rozkosz, co zabija.
Błysk i nicość! noc ciemna! o pani pierzchliwa,
Której wzrok we mnie sprawił dzieło zmartwychwstania,
Mamże ciebie nie ujrzyć, nie spotkać raz wtóry?
Albo indziej, w wieczności, lub kiedyś za późno!
Gdyż nie wiem, dokąd zdążasz, nie wiesz dokąd idę...
O, którą tak bym kochał był! coś to wiedziała.

Pomijam w tym momencie nieco staroświecką (choć jeszcze nie młodopolską) stylistykę, a zwracam tylko uwagę, że tłumacz, choć rezygnuje z rymów, nie zyskuje dzięki temu na jasności obrazu i przekazu. Dla mnie ten krótki, prościutki wiersz jest niezwykle nowoczesny i chciałem go mieć po polsku tak, jakby sformułował go któryś z bliższych nam poetów – Tuwim, Gałczyński, Iwaszkiewicz. I zrobiłem go tak:

Ulica, tłum przechodniów, zgiełk nieopisany.
Aż tu mija mnie nagle jakaś dama w czerni;
Unosi nieco suknię zręcznymi rękami,
A z jej smukłej postaci bije żal bezmierny.
Stąpa lekko, szlachetnie, posuwistym krokiem,
A ja w bezczelny sposób pożeram ją wzrokiem
I wpijam się w jej oczy, widząc w ich głębinie
Czar i przedsmak rozkoszy, od której się ginie.
Taki błysk! I znów ciemno. Jasność i zniknięcie.
O, piękna nieznajoma, która mnie odradzasz,
Nie ujrzę cię już więcej? Czyżby to olśnienie
Było daremne? Na nic? Bo przypadku władza
Nie pozwoli już nigdy natknąć się na ciebie?
A byłbym cię pokochał! O czym winnaś wiedzieć.

Nie twierdzą, że mój przekład jest lepszy od Rolicza-Liedera. Niemniej, gdy czytam oryginał, tak go słyszę i widzę po polsku.

Biorąc tom z tekstem sztuki, widzimy nieraz przypisy i komentarze tłumacza, wydawcy, a bywa że i samego autora. Jak tłumacz „przekłada” to na wersję sceniczną? Jak podchodzi do dialektów w tekście oryginalnym czy obcojęzycznych wtęretów?

To zależy po pierwsze od autora, a po drugie od potrzeb, dla jakich się tłumaczy. Jeśli wyłącznie dla sceny, to robi się zazwyczaj tylko to, co niezbędne dla realizatorów. Jeśli jednak tłumaczy się z myślą o publikacji książkowej, a zwłaszcza o wydaniu krytycznym (jak choćby dla Biblioteki Narodowej, ale nie tylko), to wtedy robi się znacznie więcej. Wyjaśnia się w przypisach wszelkie zwroty obcojęzyczne, gwarowe, a nawet gry słów. Wyjaśnia się również tzw. elementy intertekstualne, czyli zakamuflowane odniesienia i aluzje literackie albo biblijne. W przypadku Becketta, którego tłumaczyłem najwięcej, tego rodzaju odniesień i innych problemów wymagających komentarza jest wyjątkowo dużo, stąd właśnie tyle miejsca poświęcam im w przypisach. Wiem, że dla aktorów i reżyserów są one bardzo pomocne i pozytywnie wpływają na ostateczną formę przedstawienia.

Poza tym, że tłumaczysz, komentujesz i sam piszesz własne rzeczy, jesteś jeszcze praktykiem teatralnym – wyreżyserowałeś ponad 30 spektakli. Pod tym względem masz bardzo zacne towarzystwo w osobach takich osobistości, jak Jerzy Radziwiłowicz, Agnieszka Piotrowska i Monika Muskała. Czy tobie taka rozpiętość pomaga czy przeszkadza w przysposobieniu tekstu na scenę?

Doświadczenie teatralne niewątpliwie pomaga w tłumaczeniu dramatów. Dzięki współpracy z aktorami zdobywa się dodatkową wiedzę, co jest ważne z ich punktu widzenia, a więc na co należy zwracać uwagę, gdy formuluje się przekład. Głównie chodzi tu o sprawy wymowy i dykcji; a w wypadku sztuk pisanych wierszem – również o kwestie rytmiczne. W dramacie wierszem najlepiej sprawdza się zasada stosowana przez Racine’a, zwana potocznie „myśl na linijkę”. Chodzi o to, aby w wersji o określonym metrum mieściła się naturalna część zdania, najlepiej zwieńczona przecinkiem, myślnikiem lub średnikiem. Oczywiście ideałem jest cała fraza, np. najsłynniejsza kwestia Hamleta; „Być albo nie być? Oto jest pytanie”. No ale takie kryształowe frazy nie zdarzają się często.

„Beckett, Sofokles, Racine...” Tyle że Greka właściwie masz już za sobą, przełożywszy komplet jego tragedii, a Becketta domykasz. Co dalej? Przekłady klasyki? Coś własnego?

Pewnie jedno i drugie. Ale, rzeczywiście, teraz chciałbym wrócić do czegoś swojego. Od dłuższego czasu chodzi mi po głowie proza wokół ostatniej kompozycji Roberta Schumanna – jego *Koncertu skrzypcowego d-moll*. To niesamowita historia, z której można stworzyć fascynującą opowieść. Pisałem już raz o Schumannie – o jego *Toccacie C-dur*. Ta nowa rzecz swoicie dopełniałaby tamtą, tworząc z nią rodzaj dyptyku. No, ale trzeba by przysiąść faldów, bo to bardzo bogaty materiał, a poza tym o muzyce niełatwo się pisze. ■





PIERWSZA PORCJA TRUCIZNY BEZ TANTIEM

Przypadkowa kariera królowej kryminałów

TEKST Grzegorz Sowula

Rok 1920 nie zapisałby się w życiu pani Christie niczym szczególnym, gdyby nie zawarty wcześniej z siostrą zakład o to, czy będzie w stanie napisać „prawdziwą” powieść kryminalną. *Tajemnicza historia w Styles* odniosła sukces, choć nie przyniosła autorce godziwego honorarium.

Agatha Christie od dawna pozostaje najbardziej poczytną autorką na świecie – branżowe portale, encyklopedie, biografowie są zgodni: ponad miliard (!) egzemplarzy anglojęzycznych edycji, drugi miliard wydań w przekładach na kilkadziesiąt języków (wedle najbardziej skrupulatnych fanów jest ich już 103). Twórczynię rozrywkowej, było nie było, literatury wyprzedza jedynie Szekspir. No i Biblia, „od zawsze” lider wszelkich rankingów.

Kariera zaś zaczęła się naprawdę przypadkowo. Panna Agatha Miller, urodzona w tradycyjnej, dobrze sytuowanej angielskiej rodzinie, nie odebrała nawet szkolnej edukacji – odziedziczone pieniądze pozwalały rodzicom na aktywne uczestnictwo w życiu „klasy próżniaczej”, jak przedstawiają to dziś krytycy podobnego stanu: ojciec zafascynowany golfem i jachtami, matka szukająca drogi w ezoterycznych wierzeniach. A zatem córka kształcona w domu, później wysłana do Paryża, by studiować muzykę... Kto bogatemu zabroni, można by powiedzieć. Pisać zaczęła wcześniej, do szuflady i do gazet (wiersze!), za *Tajemniczą historię w Styles* (*The Mysterious Affair at Styles*) zabrała się w 1916 roku, ale nie znalazła żadnego wydawcy gotowego ryzykować publikację.

Nie myślała zresztą o tym zbyt wiele – w 1914 roku wybuchła I wojna światowa, Wielka Wojna, jak zawsze nazywali ją jej weterani. Panna Miller była rozdarta między dwie potrzeby: dołączyć do walczących i... zdobyć męża. Archibald Christie był pilotem w Royal Flying Corps, prekursorze słynnego RAF;

ślub odbył się w grudniu 1914 roku, gdy Archie dostał specjalny urlop. Kilka miesięcy wcześniej panna Miller zgłosiła swój akces jako ochotniczka do sióstr Czerwonego Krzyża, pełniących służbę w jej rodzinnym miasteczku Torquay na wybrzeżu hrabstwa Devon. Przydzielono ją do miejskiego szpitala, gdzie, po zdaniu egzaminów, została asystentką apteczną. I, jak mówią późniejsi krytycy, także członkowie jej rodziny zawiadujący dziś spuścizną, ten właśnie okres ukształtował ją jako autorkę kryminalnych fabuł. Co sama Christie potwierdza: „Właśnie podczas pracy w szpitalnej aptece przyszło mi do głowy, że mogłabym napisać powieść detektywistyczną (...) ta praca stwarzała mi idealne warunki. (...) Zaczęłam się zastanawiać, jakież to miałyby być kryminały. Wokół miałam trucizny, więc taki rodzaj śmierci wydał mi się oczywisty”, wspominała po latach.

Może nas to dziwić, ale substancje dziś ściśle regulowane – strychnina, arszenik, nawet cyjanek – były wtedy powszechnie dostępne w handlu. Do trucia myszy, szczurów, upartych gryzoni. Christie „stosowała” je regularnie, w swej pierwszej powieści, dziejącej się w pensjonacie Styles, morderca sięgnął po strychninę. Hercule Poirot, który właśnie w tej fabule debiutował jako detektyw, musiał się trochę nabiedzić, nim odkrył zabójcę – był świeżym przybyszem do Anglii, zaczynał ją dopiero poznawać, skąd miał wiedzieć, że trucizna była metodą z różnych względów preferowaną: elegancka, bezkrwawa, żadnych sznurów na haku u żyrandola, żadnych noży w plecach; łatwa do podania, trudna do odkrycia, działająca z opóźnieniem, a nawet bez śladów. Dlatego Christie poza czysto chemicznymi środkami „wypróbowała” także roślinne: naparstnicę, szaleję (słynna cykuta), gelsemium, czyli piękny żółty jaśmin... Nie sposób dziś powiedzieć, jak bardzo autorkę doświadczył

FOT. POPPERTO / GETTY IMAGES / GALLO IMAGES

Panna Agatha Miller, urodzona w tradycyjnej, dobrze sytuowanej angielskiej rodzinie, nie odebrała nawet szkolnej edukacji – odziedziczone pieniądze pozwalały rodzicom na aktywne uczestnictwo w życiu „klasy próżniaczej”, jak przedstawiają to dziś krytycy podobnego stanu

czas szpitalnej praktyki, ale drobiazgowi badacze jej twórczości wyliczają, że pośród zabójców znalazło się czterech lekarzy...

Na pewno ciężkim doświadczeniem było odejście męża. Niespecjalnie pasowali do siebie, co ujawniają listy wydane przez wnuka Agathy Christie w 2012 roku – suchy, oficjalny styl korespondencji jej męża zderza się z bogatymi, plastycznymi opisami przesyłanymi z ich wspólnej podróży po świecie matce Agathy, pod której pieczęcią młodzi państwo Christie pozostawili dwuletnią córkę na czas trwającej 10 miesięcy włości. Porucznik Archibald Christie po powrocie rzucił się w wir życia towarzyskiego, zdradzając regularnie żonę, co doprowadziło do rozwodu. Zdrada, utrata zaufania, wiarołomstwo, nieuczciwość, brak lojalności – to stałe motywy powieści pisarki. Także tej pierwszej, *Tajemniczej historii w Styles*. Czarnym charakterem jest mąż otrutej kobiety, przemysłnie zwracający podejrzenia w swoim kierunku, by zostać z nich oczyszczony. Faktycznie, nie była to łatwa zagadka dla czytelnika. Ale, o dziwo, wydawcy odrzucali manuskrypt, dopiero John Lane (zaczne nazwisko w dziejach brytyjskiego księgarstwa, jego siostrzeńcy założyli Penguin Books; oficyna w 1948 roku wypuściła jednego dnia na rynek tzw. „Christie’s Million”, czyli 10 tytułów po 100 tys. egzemplarzy każdy) zorientował się w potencjale nieznanej dotąd autorki i w 1920, równo sto lat temu, opublikował powieść najpierw w USA, potem w Wielkiej Brytanii. Ale, powiedzmy otwarcie, jeśli Agacie Christie nie sprawiała żadnego kłopotu skomplikowana fabuła, to problem stanowiła umowa z wydawcą – Lane zaofertował jej 25 funtów (dzisiejszy odpowiednik raptem 1125 funtów, suma na rynku wydawniczym uwłaczająca), i to za pięć książek. Przy pierwszej okazji Christie zostawiła Lane’a i przeniosła się do Williama Collinsa, pozostając już do końca jego autorką. Znow – nieuczciwość pierwszego wydawcy, lojalność wobec drugiego, który traktował ją z należną atencją...

William Collins (dziś HarperCollins) pozostaje do dziś jej głównym wydawcą: 66 powieści kryminalnych, kilkadziesiąt opowiadań, sztuki teatralne

(jedna z nich, *Pułapka na myszy*, miała premierę w 1952 roku i do dziś, mimo miernych recenzji, jest nieprzerwanie grana, jednak przedstawienia wstrzymała w marcu tego roku pandemia koronawirusa), adaptacje filmowe, słuchowiska, sequele i prequele, romanse pisane pod pseudonimem. Prawami zawiaduje wciąż rodzina poprzez spółkę Agatha Christie Limited; zarobkiienne – ponad 24 tys. dolarów. Najbardziej znane powieści powstały przed wojną: to *Zabójstwo Rogera Ackroyda* (1926), *Morderstwo na plebanii* (1930, wprowadzające do grona wielkich detektywów pannę Marple), *Śmierć lorda Edgware’a* (1933), *Morderstwo w Orient Expressie* (1934), *Śmierć na Nilu* (1937). Na szczycie listy stoi *Dziesięciu murzynków* z 1939 roku (ponad 100 mln sprzedanych egzemplarzy); polityczna poprawność wymogła później zmianę tytułu na *I nie było już nikogo* – tę dziecięcą pioseczkę spolszczył zabawnie Włodzimierz Lewik, choć kluczowy wers jego przekładu brzmiał: *I zostało tylko jedno*. Co ciekawe, rozwiązanie zagadki znajduje się w liście mordercy – monsieur Poirot nie miał tu nic do roboty, choć uwielbiał podobne łamigłówki, z akcją prowadzoną w zamkniętej przestrzeni. Sam zresztą odszedł w podobnym otoczeniu – pensjonat Styles, miejsce jego zawodowego startu, trzy trupy, tuzin podejrzanych. Poirota zabiera choroba, o jego popularności (był bohaterem 33 powieści i ponad pół setki opowiadań) świadczy fakt, że jako jedyny bohater literacki doczekał się nekrologu w „New York Timesie” (5 sierpnia 1976, po ukazaniu się *Kurtyny*, w której umiera).

Wyrolowana przez swego pierwszego wydawcę autorka mogła więc w końcu, jak mawiają Anglosasi, „śmiać się w drodze do banku”. Jej spadkobiercy też nie mają powodów do smutku. Chyba że sprawdzą się podnoszone ostatnio zarzuty, iż autorka *Zabójstwa Rogera Ackroyda* pomysł powieści zaczerpnęła z opowiadania norweskiego autora Svena Elvestada, którego angielski przekład pojawił się w dawno zapomnianym przeglądzie kryminalnych nowości w 1924 roku. ■



„ZAIKS WIADOMOŚCI”
NOWA STRONA KULTURY

Każde wydanie przynosi rozmowy z najwybitniejszymi twórcami, teksty o wszelkich dziedzinach sztuki i pogłębione analizy branży kreatywnej.

Wszystkie numery kwartalnika są dostępne bezpłatnie na www.zaiks.org.pl

WYMROŻENI

TEKST Marek Łuszczyna

Odmrożenie branży koncertowej to za mało. Bez wprowadzenia szybkich i prostych mechanizmów pobudzenia koniunktury COVID-19 zabije tysiące firm z tego sektora. Zastój pośrednio uderza także w branżę od rozrywki zależną, a co za tym idzie – w budżet państwa.

Sytuacja branży muzycznej jest szczególna: rząd zawiesił ją jako pierwszą i wszystko wskazuje na to, że jako ostatnia powróci do normalności, choć na pewno nie nastąpi to w tym sezonie. W pierwszy weekend po odmrożeniu kin sprzedano w całym kraju – wg danych Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych – 4 (cztery) tysiące biletów wobec minimum kilkudziesięciu tysięcy w czasach przedpandemicznych. W kinach jednak wystarczy posprzątać, ustawić butelkę z płynem dezynfekcyjnym przy wejściu i włączyć projektor.

W sektorze eventowym jest zupełnie inaczej. Po lockdownie firmy związane z organizacją koncertów poniosły straty związane z odwołaniem imprez i zwrotem biletów. Przystój nikogo nie uwalnia także od kosztów stałych, niektóre z nich tylko odsuwa w czasie. Tragizm tej sytuacji dobrze widać na przykładzie firm związanych z techniką estradową, zobowiązanych do płacenia rat leasingowych za bardzo kosztowny sprzęt, który stojąc bezużytecznie, traci na wartości. Właśnie dobiegł końca trzymiesięczny okres pandemicznej ulgi w spłacie tych zobowiązań. W przypadku niewypłacalności firm straty zaczną ponosić banki – przejmą towar, na który nie znajdą nabywców. Bo wszystko stoi.

BEZ BOŃKA

Z początkiem czerwca wróciły rozgrywki futbolowe, pozwolono na wypełnienie stadionów w 50 procentach. Tylko trochę złośliwa będzie uwaga, że w przypadku większości klubów oznaczało to powrót do biletowego *status quo* przed pandemią. Na stadion Legii mogło

wieć wejść 15 tysięcy kibiców, a do amfiteatru, hali widowiskowej lub na koncert stadionowy... wciąż obowiązywał limit 150 osób. Okazało się, że branża warta łącznie 3,5% PKB nie ma nikogo, kto mógłby w sposób skuteczny lobbować na jej rzecz u najwyższych postawionych osób w państwie. Nie ma swojego Zbigniewa Bońka.

Zawalczyć o zmianę sytuacji postanowili menedżerowie polskich artystów, którzy w połowie czerwca zorganizowali akcję Odmrażamy Koncerty (OK). Zażądali równego traktowania i przejrzystych zasad w znoszeniu obostrzeń. Napisali do premiera Morawieckiego, ministra kultury Piotra Glińskiego i ministra rozwoju Jadwigi Emilewicz. Istotne jest to, że nadzwyczajna sytuacja pozwoliła na pierwsze tego typu wspólne działanie w historii polskiego show-biznesu, który zazwyczaj rządził się swoimi sympatiami i antypatiami. Środowisko menedżerskie odsunęło niesnaski na bok, powołując do życia reprezentujące ich interesy ciało – Izbę Gospodarczą Menedżerów Artystów Polskich.

Pierwszy krok w kierunku wyjścia z kryzysu postawiono po miesiącu. W połowie lipca rząd ujednolicił zasady, pozwalając na wypełnianie hal koncertowych i klubów muzycznych do 50% liczby miejsc. Według nowych zasad podczas koncertów plenerowych na każdego widza przypadać musi co najmniej 5 metrów kwadratowych wolnej przestrzeni.

Kłopot w tym, że jeśli koncert będzie się odbywał bez hojnego sponsora, połowa sprzedanych biletów żadnemu organizatorowi nie pozwoli wyjść nawet na zero.

1000+ DLA KULTURY?

Przemysł kultury, przemysł rozrywkowy, kreatywny to 3,5 procent naszego PKB, 320 tys. osób pracujących w tej branży, ponad 5 mld eksportu, który branża kreatywna tworzy w Polsce. To więcej niż rolnictwo, to więcej niż górnictwo, to prawie tyle, co cała turystyka.

Zjednoczone środowiska branży kulturalnej zaproponowały jednym głosem: należy wprowadzić możliwość odpisania od podatku PIT 50% wartości wydatków na zakup dóbr kultury do wysokości 1000 złotych na osobę

ka. „Gdzie pomoc dla tego sektora?” – zapytał w pierwszej połowie czerwca na Facebooku pisarz Zygmunt Miłoszewski. W tamtym momencie, już od niemal trzech tygodni rządowi znany był wspólny plan ratunkowy, zaproponowany przez niemal wszystkich przedstawicieli branż polskiej kultury. Z inicjatywy ludzi związanych z sektorem muzycznym zaproponowano dwa rozwiązania podatkowe, które być może pozwolą na wydzwignięcie całej gałęzi rynku z covidowego kryzysu. Po pierwsze – napisali w oficjalnym piśmie do rządzących ludzie kultury – należy zdać sobie sprawę, że to, co zdarzyło się w kinach, nie ominie również koncertów: ludzie wciąż będą się bać o swoje zdrowie. Możliwe, że coraz mniej, ale należy liczyć się z tym, że powrót wszystkich fanów wydarzeń masowych nastąpi dopiero po całkowitym wygaśnięciu epidemii lub wprowadzeniu szczepionki. Po drugie, jak pokazują doświadczenia z poprzednich kryzysów, rządy najchętniej ograniczały wydatki na kulturę, a konsumenci, pozbawieni części lub całości dochodów, w pierwszej kolejności redukowali domowe wydatki na rozrywkę. Tak jest i teraz. Tak będzie w najbliższych miesiącach.

Zjednoczone środowiska branży kulturalnej zaproponowały jednym głosem: należy wprowadzić możliwość odpisania od podatku PIT 50% wartości wydatków na zakup dóbr kultury do wysokości 1000 złotych na osobę (w ciągu roku). Projekt w środowisku szybko nazwano „Pakiem 1000+”, „pakietem”, bo ludzie kultury zwrócili się jeszcze z pomysłem wprowadzenia pięcioprocentowej ulgi podatkowej w CIT i PIT dla wszystkich podmiotów gospodarczych – wedle uzgodnionej listy PKD (klasyfikującej działalność gospodarczą). Ulga miałaby dotyczyć wydawców płyt i książek, gazet i czasopism, a także organizatorów koncertów oraz całego przemysłu filmowego. Pod wspólnym projektem, obok przedstawicieli nowo powstałej Izby Gospodarczej Menedżerów Artystów

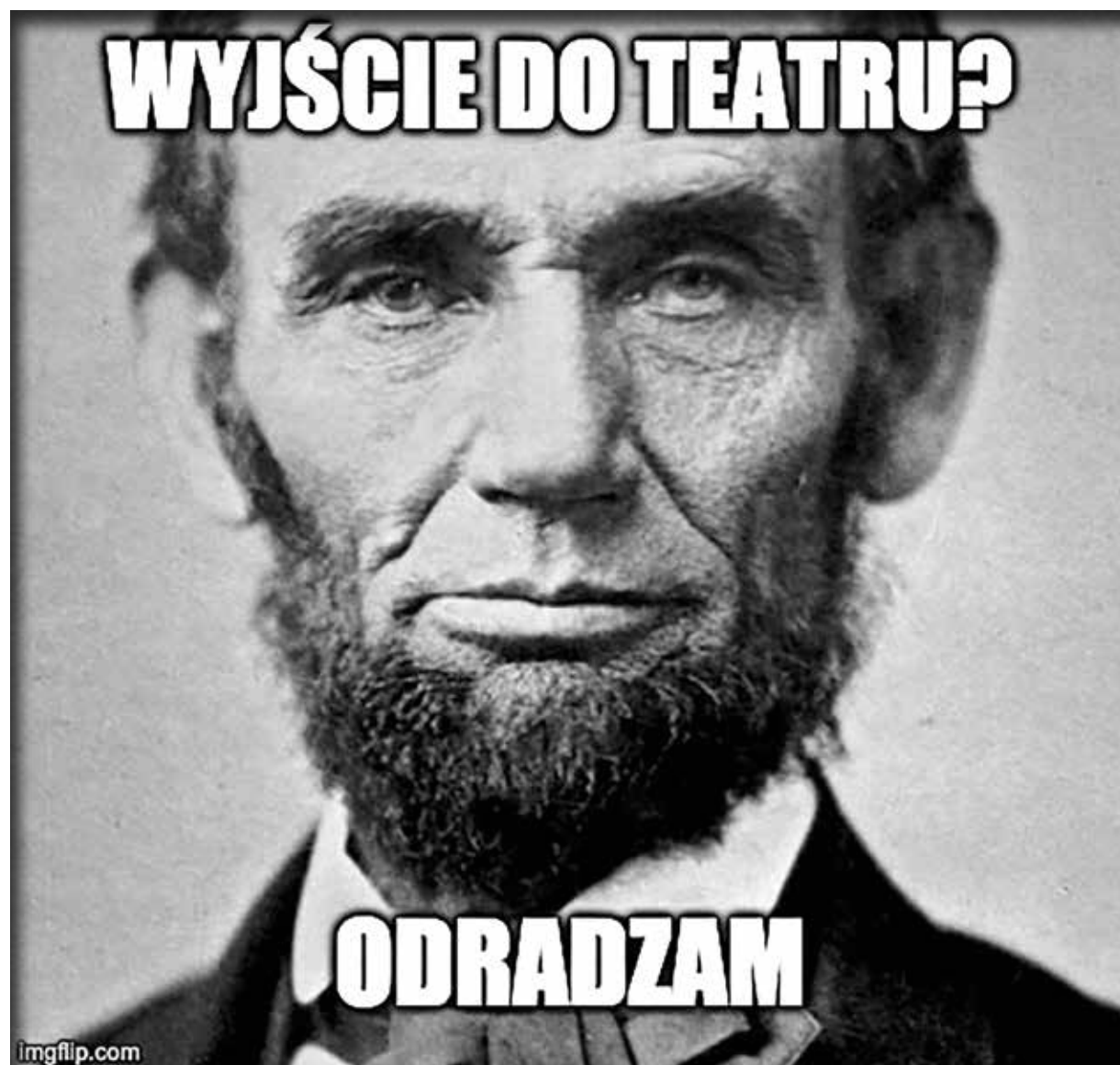
Polskich, podpisali się m.in. prezesi Polskiej Izby Książki, Izby Wydawców Prasy, Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Polskiej Akademii Filmowej, Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, Izby Gospodarczej Przemysłu Muzycznego i Elektroakustycznego i wielu innych przedstawicieli tych środowisk, z prezesami komercyjnych firm fonograficznych łącznie.

PO WYBORACH

W chwili zamykania tego numeru „Wiadomości ZAIKS-u” rozmowy między stroną rządową a przedstawicielami sektorów kultury trwały. To, że zostały podjęte, a pomysłodawców projektu „1000+” zaproszono na wiele strategicznych rozmów, napawa optymizmem. Jednak żadna ze stron nie chciała ujawniać, czy jest – choćby częściowa – akceptacja MKiDN proponowanych rozwiązań. Aby weszły w życie, konieczna jest współpraca między resortami kultury i finansów, co z kolei oznacza, że część decyzji osobiście będzie musiał podjąć premier Morawiecki.

„Czas nagli, ale bardziej nas niż naszych rozmówców. Sprawa nie jest na tyle gorąca politycznie, żeby trzeba ją było załatwić przed drugą turą wyborów prezydenckich – mówi zaangażowany w sprawę ekspert rynku muzycznego. – Chcielibyśmy przekonać do projektu ministra Glińskiego. Również do tego, by został naszym – by tak rzec – lobbystą podczas posiedzeń Rady Ministrów i przekonał do proponowanych rozwiązań tych, którzy będą o nich współdecydować. Kogo? Przede wszystkim ministra Kościńskiego, który pozostaje w bliskim kontakcie z szefem rządu. Natomiast z kim w bliskim kontakcie pozostaje szef rządu – wiadomo” – podsumowuje.

Trwają rozmowy i liczenie, czy zyski budżetu, wynikające z utrzymania przy życiu podmiotów gospodarczych sektora kultury, pozwolą zrównoważyć wydatki na ulgi zaproponowane przez artystów. ■



Abraham Lincoln,
prezydent Stanów Zjednoczonych Ameryki
w latach 1861-1865, został zamordowany podczas wizyty w teatrze

KULTURA W REŻIMIE SANITARNYM

Pandemia obudziła debatę o kulturze w sieci. Zmusiła twórców i organizatorów do szybkiego przestawienia się na działanie online. Wiele rozwiązań, które w tym czasie wypracowaliśmy, zostanie z nami na stałe

TEKST Krzysztof Kwiatkowski

Kwiecień 2020. Puste ulice, policyjne samochody nadające komunikat o epidemii, zamknięte sklepy, restauracje, instytucje kultury. I ekran komputera podzielony prostokątami wideorozmów. W czasie samoizolacji przenieśliśmy swoje życie do sieci. A wraz z nim – kulturę.

Artyści szybko przystosowali się do tak zwanej nowej rzeczywistości. Transmisje spektakli teatralnych, koncerty online, spotkania literackie, wirtualne festiwale niemal załąły media społecznościowe. W gruncie rzeczy znaleźliśmy te wszystkie formy docierania do widzów wcześniej. „Przez ostatnie osiem lat każdy finał Męskiego Grania był transmitowany online – mówi mi Arkadiusz Stolarski, prezes agencji Live, organizatora imprezy. – W ostatnim finale, poza dziesięcioma tysiącami ludzi pod sceną w Żywcu, uczestniczyło 3,5 miliona internautów”.

Świat filmowy od dawna zadawał sobie pytanie, jak rozwój platform streamingowych wpłynie na kino. Podczas gdy dyrektor artystyczny festiwalu w Cannes wypowiadał wojnę Netflixowi, impreza w Wenecji oferowała „wirtualną salę kinową”, a najsłynniejsze brytyjskie teatry organizowały płatne transmisje swoich spektakli na całym świecie. Jednak pandemia radykalnie przyspieszyła dyskusję o kulturze analogowej i cyfrowej. Zmusiła organizatorów do superintensywnej lekcji organizowania wydarzeń online. I trudno sobie wyobrazić, by to doświadczenie nie zmieniło na stałe kształtu współczesnej kultury.

POD STRZECZY

Paradoksalnie czas, kiedy nie można było występować, grać spektakli i jeździć po festiwalach przyczynił się do upowszechniania wielu projektów, które normalnie adresowane byłyby do znacznie mniejszej grupy odbiorców. Co więcej, dał artystom szansę odnalezienia nowych widzów, czytelników i słuchaczy.

Jednym z pierwszych wydarzeń, które odbyły się całkowicie w sieci, stał się Krakowski Festiwal Filmowy. To najstarsza tego typu impreza w Polsce, w tym roku świętowała jubileusz sześćdziesięciolecia. Na Zoomie. „Czułem dużą satysfakcję, kiedy po zakończeniu festiwalu otrzymywałem gratulacje od ludzi, którzy wcześniej krytykowali decyzję o przeniesieniu się do internetu – mówi mi dyrektor Krzysztof Gierat. – Oczywiście, że brakowało nam ciemnej sali kinowej, spotkań twarzą w twarz, nocy zarzanych w knajpach na Kazimierzu. Ale dużo otrzymaliśmy w zamian. Choćby zasięg. Zwykle mieliśmy ok. dwudziestu kilku tysięcy uczestników. Tym razem ich liczba wzrosła dwukrotnie, często o ludzi, którzy brali udział w KFF po raz pierwszy”.

Podobny wzrost zasięgu zaobserwowali animatorzy wielu dziedzin. Teatr Wielki – Opera Narodowa ze swoim serwisem VOD i przez media społecznościowe dotarł łącznie do 10 milionów widzów, transmisje spektakli TR Warszawy obejrzało około 40 tysięcy osób, w każdym z wirtualnych koncertów Męskiego Grania uczestniczyło około 100 tysięcy, kilkuset widzów regularnie oglądało debaty Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a rytuałem tysięcy użytkowników Facebooka stały się niedzielne live’y pianisty Marcina Maseckiego. O 16 milionach nowych kont na Netflixie nie wspominając. A kiedy restrykcje zostały poluzowane, okazało się, że pandemiczne zwyczaje weszły ludziom w krew.

„Pierwszy raz kulturze udało się tak szeroko wejść do sieci – komentuje Katarzyna Grabowska, współwłaścicielka agencji Business&Culture wyspecjalizowanej w strategii komunikacji wydarzeń kulturalnych. – Przed pandemią streaming spotkania jednej z najpopularniejszych polskich pisarek prowadzonego przez gwiazdę telewizji oglądało w szczycie 100 osób. W tej chwili, już po lockdownie, gdy

Teatr Wielki – Opera Narodowa serwisem VOD i przez media społecznościowe dotarł do 10 milionów widzów, a transmisje spektakli TR Warszawa obejrzało około 40 tysięcy widzów

w miarę normalnie chodzimy po mieście, rozmowy z autarami przyciągają średnio po 600 widzów”.

Grabowska podkreśla, że uczestnictwo w kulturze jeszcze nigdy nie było tak demokratyczne. Po czasie kwarantanny galerie są dostępne po trzech kliknięciach myszką. Warszawską Zachętę można w całości i w trójwymiarze zwiedzić w internecie, a także wziąć udział w oprowadzaniu po wystawach przez kuratorów i krytyków albo w zajęciach edukacyjnych. Nad cyfryzacją zbiorów pracują zarówno największe instytucje, na przykład muzea narodowe w Krakowie i Warszawie, jak i te mniej oczywiste. Pełny wirtualny spacer można odbyć choćby po Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego we wsi Bóbrka.

„Wielu ludzi prosi, żebyśmy chociaż częściowo zachowali cyfrową formułę festiwalu – podkreśla Krzysztof Gierat. – Jestem przekonany, że tak się stanie. Wolę tę formułę, niż repliki i pokazy w innych miastach. Wtedy zawsze niektóre regiony będą poszkodowane. Tymczasem dzięki internetowi zachowujemy silne zakorzenienie w Krakowie, a jednocześnie oferujemy dostęp ludziom z innych części kraju i świata”.

LEKCJE INFORMATYKI

Pandemia zmieniła jednak nie tylko statystyki. Wpłynęła także na jakość kultury online. W czasie jednego z pierwszych „zdalnych” koncertów – TVN-owskiego „dla bohaterów”, na którym zebrano cztery miliony złotych na służbę zdrowia, zdani na domowy sprzęt artyści często borykali się z problemami technicznymi. Ale z każdym dniem kwarantanny branża odrabiała lekcję: „Męskie Granie bardzo szybko zareagowało na zmieniające się realia. Już 29 marca wystartowało z koncertami online – mówi Arkadiusz Stolarski. - Zależało nam jednak, aby nie było to tylko granie przed smartfonem, chcieliśmy zrobić coś więcej. Postanowiliśmy w ramach dostępnych przepisami możliwości realizować je jak najlepiej technicznie: do artysty podjeżdżała bezkontaktowo ekipa techniczna z wozem transmisyjnym, żeby zrobić profesjonalną transmisję”.

Epidemia wpłynęła na rozwój technologii. Wiele festiwali stworzyło platformy, dzięki którym mogą udostępniać filmy bez pośrednictwa zewnętrznych serwisów. Kina, jak choćby krakowskie Pod Baranami, otworzyły wirtualne sale, które starannie dobranym repertuarem zdążyły już wy-

pracować sobie renomę. 48 tego typu placówek zgłosiło akces do serwisu zbudowanego przez Stowarzyszenie Kin Studyjnych. Powstało też dużo studiów, w których można niedrogo przeprowadzić transmisję na żywo, a sprzęt stał się tańszy i powszechniejszy: „To jak ze zdjęciami powietrznymi – mówi prezes agencji Live. – Kiedyś trzeba było wynajmować helikopter za grube pieniądze, dzisiaj wystarczy dostępny dla każdego dron”.

Czas zamknięcia w domach dał też możliwość przetestowania, jakie formy kontaktu z widzami sprawdzają się najlepiej. Wszystkie duże sieci księgarskie – Empik, Allegro z Lubimyczytać.pl i Legimi oraz Tania Książka zorganizowały wirtualne targi książki. Jednak ich programy różniły się. Tania Książka postawiła na nagrywane materiały wideo. „Mimo że teoretycznie są one dla widzów wygodniejsze, bo można je obejrzyć w dowolnym czasie, nieporównanie większą oglądalność miały wydarzenia na żywo – relacjonuje Katarzyna Grabowska. – Dla uczestników kluczowa okazała się możliwość partycypacji i interakcji”.

W zabieganiu o uwagę wygrywali twórcy, którzy zachowali otwartość i elastyczność. Warszawski Teatr Studio zdecydował się na coś więcej niż transmisje spektakli. Zaproponował projekt Open Studios. Artyści zapraszali widzów do pracowni, odsłaniając kulisy swojej pracy. Michał Korchowiec pokazał pierwsze układy montażowe nowego dokumentu, Łukasz Twarkowski w siedzibie instytucji zbudował „Symulator rave’a”, który pozwalał samotnie wziąć udział w imprezie techno, Szymon Komasa opracowywał „nową formę recitalu poddyktowaną wydarzeniami ostatnich miesięcy”.

„Kiedy zostaliśmy odarci z możliwości tradycyjnego działania, czułam, że powinniśmy zdefiniować naszą funkcję na nowo – mówi Natalia Korczakowska, dyrektorka artystyczna Studia. – Jeszcze bardziej działać jako wszechstronna instytucja kultury, która pozostaje w bliskim kontakcie ze swoimi widzami i pozwala artystom na bieżąco komentować rzeczywistość”.

CO ZOSTANIE?

W czasie samoizolacji po Facebooku krążył mem: Spróbuj sobie wyobrazić kwarantannę bez książek, filmów, muzyki, transmisji koncertów.

Kultura cyfrowa ratowała przed marazmem. Jednak kiedy stopniowo przestawiamy się na „nową normalność”, przychodzi moment refleksji: ile z tych działań było tylko erzacem, a ile pozostanie na stałe i będzie uzupełnieniem tradycyjnych form obcowania z kulturą. Kontynuację internetowej działalności deklarują kiniarze. Oczywiście galerie zachowają swoją wirtualną ofertę. Zresztą wiele światowych muzeów funkcjonowało w ten sposób, zanim koronawirus znalazł sposób na przejście z nietoperza na człowieka. Odbiorcy przyzwyczaili się też do rozmów z artystami online. Choć, jak zaznacza Katarzyna Grabowska, nie znikną na przykład spotkania z pisarzami w bibliotekach w niewielkich miejscowościach: „Fizyczna obecność i możliwość swobodnej rozmowy ze znanym autorem jest tu istotna. Zwłaszcza że często odbywają się w miejscach, w których ludzie mniej korzystają się z internetu”. Festiwale

filmowe znalazły formułę online, która odróżnia je od platform VOD. Seanse odbywają o określonych godzinach, są biletowane, po nich odbywają się dyskusje na żywo, w których za pośrednictwem czatu biorą udział widzowie. Na forach i fanpage’ach uczestnicy wymieniają się opiniami. Oczywiście, w większości przypadków będzie to tylko uzupełnienie fizycznych imprez. Do języka animatorów kultury weszło określenie: „forma hybrydowa”.

Świetnie natomiast sprawdziły się branżowe wydarzenia w sieci – „pitchingi”, na których filmowcy prezentują swoje projekty, szukając współpracowników i producentów, spotkania networkingowe. Pozwalają one zaoszczędzić na podróży i hotelu, co jest korzystne zwłaszcza dla autorów skromniejszych produkcji.

Pod największym znakiem zapytania stoją koncerty online. Nikt nie ma wątpliwości, że nie zastąpią one normalnego grania. Ale transmisje w internecie mogą uzupełniać imprezy. Światowa branża szuka również takich rozwiązań jak kameralne koncerty z drogi biletami i znacznie tańszymi „wejściówkami” online.

HONORARIA

To kolejne wyzwanie związane z kulturą cyfrową: jak na niej zarabiać. Między marcem a czerwcem internet zalała fala darmowej i półdarmowej kultury. Większość występów muzyków odbywała się bez opłat. Dystrybutorzy zdecydowali się wprowadzać filmy do VOD bez obiegu kinowego albo tuż po premierach na wielkich ekranach. Festiwale, jak choćby One Film Festival, udostępniały swoje archiwa bez opłat albo za symboliczne sumy. „To działanie pozytywne, ale krótkowzroczne” – komentuje Marcin Pieńkowski, dyrektor artystyczny festiwalu Nowe Horyzonty.

Literaci, między innymi Jacek Dehnel i Magdalena Grzebałkowska, przypominali, że dla nich spotkania są ważnym źródłem dochodu i rozmawiając z czytelnikami, za pośrednictwem Facebooka prosili o wpłaty na zbiórkę. „Widzę, że część organizatorów inaczej traktuje online niż tradycyjne wydarzenia – komentuje Katarzyna Grabowska. – Wychodzą z założenia, że udostępniają artystom swój kanał z dużymi zasięgami i nie proponują honorariów. Uważam, że to nie utrzyma się dłużej, bo autorzy nie będą chcieli poświęcać swojego czasu bez odpowiedniej gaży”.

Rzeczywiście, im dłużej trwa epidemia, tym szybciej się to zmienia. Bo kultura cyfrowa nie może się rozwijać kosztem artystów i instytucje stają się tego świadome. „To ważne, by rozmawiać o sposobach monetyzacji streamów – mówi Misa Furtak. – Platformy są tego świadome, Facebook już zaczął dyskusję na ten temat. Również sami organizatorzy zdają sobie sprawę, że skończył się czas grania za darmo w imię solidarności. Dostają coraz więcej ofert koncertów online z normalnym wynagrodzeniem”.

Arkadiusz Stolarski zwraca też uwagę na nową formę wydarzeń: „Z uwagi na to, że nie można było robić konferencji i firmowych spotkań integracyjnych, dla jednego z naszych partnerów zorganizowaliśmy imprezę online na dwa tysiące osób. Przygotowaliśmy specjalną platformę, dostępną tylko dla pracowników, a poza częścią oficjalną wystąpił dla nich

W zabieganiu o uwagę wygrywali twórcy, którzy zachowali otwartość i elastyczność

topowy artysta. Dla klientów takie wydarzenie jest tańsze niż organizacja dużego zjazdu, a dla artystów, konferansjerów, komików to nowe pole zarobku”.

ANALOGOWA BLISKOŚĆ

W czasie pandemii kultura cyfrowa pokazała swoją siłę. Coraz trudniej będzie organizatorom trwać na konserwatywnych pozycjach, tak jak canneński dyrektor Thierry Frémaux. Paradoksalnie jednak samoizolacja wywołała też inny skutek. Przypomnieliśmy sobie, jak wielką wartością jest spotkanie i wspólne przeżywanie emocji. Nagle wyrosły nieobecne w europejskiej tradycji kina samochodowe, Włosi śpiewali na balkonach, w Berlinie powstał kolektyw, który wyświetlał filmy na ścianach budynków dla mieszkańców bloków.

„Idea Nowych Horyzontów jest pokazywanie filmów w kinie – deklaruje Marcin Pieńkowski. – Dlatego zrobimy wszystko, aby zorganizować prawdziwą, fizyczną edycję imprezy. Wiemy, że będzie skromniej. Ale będzie. Choć, oczywiście, awaryjnie jesteśmy też przygotowani na wersję online z własną platformą”.

Także reżyserzy teatralni zauważają, że rejestracja spektaklu jest radykalnie inną formą niż przedstawienie, które opiera się na kontakcie aktora z widzem. „Mieliliśmy szczęście, bo *Berlin-Alexander Platz* utrwalony przez Anu Czerwińskiego miał bardzo filmową formę. – mówi Korczakowska. – Ale oczywiście nasze spektakle powstały z myślą o widzu obecnym w teatrze i tylko w ten sposób można je w pełni przeżywać”.

Natomiast Arkadiusz Stolarski, choć organizuje przecież w tym roku Męskie Granie online, nie ukrywa rozczarowania: „Tak jak wideokonferencja nie zastąpi spotkania z bliską osobą, tak streaming nie zastąpi prawdziwego grania. Człowiek przy człowieku, we wspólnocie, tego nie da się przeżyć przed ekranem. Jestem starym eventowcem, dla mnie nawet dwuosobowa widownia na żywo jest wartością”.

Potwierdzają to nawet najwięksi entuzjaści nowych rozwiązań. Łukasz Twarkowski jako jeden z pierwszych wykorzystywał wirtualną rzeczywistość w teatrze, a prasa przypięła mu etykietę eksperymentatora.

Spotykam go, gdy po niemal trzech miesiącach spędzonych w domu we Wrocławiu, wypuścił się do Warszawy: „Oczywiście, że tęskniłem za spotkaniami twarzą w twarz – mówię. – Od dawna uważałem, że tradycyjna kultura nie może być ślepa na technologie i nowe metody budowania wspólnoty. Epidemia udowodniła, że to prawo działa w dwie strony. Cyfrowa kultura odarta z analogowych form kontaktu nie wystarczy. Bo czasem zwyczajnie trzeba spojrzeć sobie w oczy”.

ROZMOWA KULTURALNA

Z Piotrem Szmidtem, czyli Tym Typem Mesem rozmawia Katarzyna Tez

Podobno jesteś wielbicielem książek Charlesa Bukowskiego. Czy możesz go sobie wyobrazić podczas pandemii? Co jeszcze czytałeś ostatnio?

Bukowski był dla mnie najważniejszy lata temu, teraz wolę Houellebecqa, Kołodziejczyka czy Witkowskiego. Myślę, że Buk podczas pandemii dużo by pisał, a właściwie, o ile nie miał akurat konkubiny, jego styl życia byłby kwarantanno-podobny. Zapewne tęskniłby za barami, ale poradziłby sobie. Ostatnio czytam Edelmana i Brandysa, żeby przypomnieć sobie, czym jest prawdziwy hardcore.

Zaczynamy rozmowę od literatury, bo właśnie zadebiutowałeś jako prozaik: wydawnictwo Wielka Litera opublikowało twoją powieść *Dwa psy przeżyły*. Co cię skłoniło do napisania książki?

Potrzeba rozwoju i pragnienie zmyślenia kilku historii. Sterowanie losami bohaterów zdarzało mi się już w piosenkach, ale tam ograniczały mnie rytm, rym oraz krótki czas trwania numeru. W powieści wyzwoiliem się z tych ograniczeń.

Co cię najbardziej kręci w procesie tworzenia, niezależnie od tego, czy piszesz książkę czy układasz swoje muzyczne kawałki?

Zabawa słowem, odnajdowanie nieoczywistych form, niewyeksplorowanych jeszcze obserwacji.

W jaki sposób udaje ci się przetrwać ciszę związaną z odwołaniem koncertów?

Tworzę nowe piosenki, notuję pomysły, kombinuję. Jestem chwilę po premierze płyty „Biały Tunel”, nowego zespołu, który założyłem i debiutanckiej powieści. Bak z paliwem do pracy jest pustawy, wymaga zatankowania inspiracjami. Koncerty mają niebawem wrócić w postaci małych, kameralnych wydarzeń, a takie lubię najbardziej. Za gigantycznymi festiwalami z piwem na żetony i toi toiami jakoś bardzo nie tęsknię.

Jak w najbardziej zakręcony sposób scharakteryzowałbyś to, czym się zajmujesz?

Zakręcony? Jestem wojownikiem o lepszą sprawę, nie pasuję ani do ekofreaków, ani do prawaków, ale jeśli wejdiesz w zasięg mojego harpuna, mogę cię trafić, przyciągnąć i zagwarantować, że z moimi literami nie będziesz się nudzić.

Czy wiersze są obecne w twoim życiu?

Zupełnie nie. Nie czuję poezji. Wyrósłem w takich czasach i okolicznościach, że jeśli ktoś pisał krótkie rymowane teksty, to musiał je dodatkowo pięknie wydeklować (powstał

z tego hip-hop) lub spointować dowcipem (z tego powstał stand-up). Jeśli nie ma w tym muzyki ani ostrego dowcipu – ziewam.

Czy zastanawiasz się czasem nad tym, w jaki sposób będzie ewoluowała muzyka w najbliższych latach?

Zazwyczaj kiedy myślę, że sięgnęliśmy dna – pojawia się ktoś gorszy. Polacy powinni więcej wymagać od muzyków, ale są atakowani zewsząd disco polo i generycznym rapem – trudno ich winić, że bezguście nacieka na naród jak nowotwór złośliwy. Z drugiej strony podsiadłyzacja popu daje nadzieję na lepsze lata – posłuchamy, zobaczymy.

Pamiętasz najdziwniejszą reakcję na twoją twórczość?

Każda pozytywna reakcja osoby spoza klasycznej grupy docelowej. Na przykład, że ktoś zamówił książkę na adres mamy, ta mama capnęła i przeczytała, i jej się podoba. Oczywiście dziwi i bawią mnie też reakcje na moje słownictwo czy to, że włożę marynarkę – bo raper powinien seplenić i wyglądać jak choinka, a tu niespodzianka, sorry, stereotyp przełamany.

Co cię najbardziej motywuje w życiu?

Nie mam pojęcia, chyba geny. Wbudowany silniczek napędzający potrzebę wyzwań. Niestety ten sam silniczek nie pozwala mi stać w miejscu i kontemplować przyrody zbyt długo, szybko się nudzę i to nie jest absolutnie zaleta.

Kto jest lub był twoim idolem? Twoi mistrzowie?

Rodzice, Marek Edelman, Childish Gambino, Ricky Gervais, Q-Tip, Marek Kotowski...

Czym był dla ciebie udział w projekcie #hot16challenge2?

Wyzwaniem, żeby się nie powtórzyć, bo brałem już udział w „jedynce”.

Czy myślałeś kiedyś o zmianie profesji?

Tak i w ramach obróbki słowa zmieniałem ją już kilkakrotnie.

Co zrobisz, kiedy wszystko na dobre odmroży?

Może urządzę dużą imprezę dla przyjaciół?

Gdyby ktoś zadał ci pytanie, po co ci ZAIKS?

Żeby reprezentował moje interesy z ramienia grupy. Plemię może więcej niż jednostka.

Ulubione miejsce, w którym lubisz koncertować?

Każdy dobrze nagłośniony klub we Wrocławiu, w Krakowie lub Trójmieście. ■

FOT. WIKTOR FRANKO

WSPARCIE ZAGRANICZNYCH OZZ W OBLICZU KRYZYSU COVID-19

TEKST Maciej Janik

W obliczu dotkliwej klęski wywołanej epidemią stowarzyszenia autorów i twórców z całego świata – organizacje stworzone przez i dla twórców – stanęły na wysokości zadania, uznając za swój obowiązek udzielenie wsparcia swoim członkom. Oprócz szerszych działań mających na celu uświadomienie rządów swoich państw, że w ich planach przeciwdziałania gospodarczym skutkom epidemii nie może zabraknąć środków na kulturę i jej twórców, organizacje zbiorowego zarządzania (OZZ) opracowały własne tarcze antykryzysowe dla twórców i niekiedy również użytkowników

Sektor kultury to jedna z największych ofiar trwającego obecnie globalnego kryzysu COVID-19. Pandemia doprowadziła do paraliżu znacznej części aktywności twórczej z powodu zamknięcia miejsc, w których artyści mogli się dzielić z publicznością owocami swojej pracy. Realizacja wymogów zachowania dystansu społecznego wymusiła zawieszenie niemal na całym świecie działalności barów, klubów, sal koncertowych, odwołanie wydarzeń kulturalnych i festiwali. To z kolei spowodowało niepowetowane straty, zwłaszcza u twórców muzycznych, których podstawowym źródłem utrzymania są przychody z występów oraz wynagrodzenia autorskie za korzystanie z ich twórczości. Niewiele lepiej wygląda też sytuacja w branży kinematograficznej, której przedstawiciele borykają się z koniecznością zawieszenia lub odwołania wielu projektów filmowych czy serialowych.

Co więcej, twórcy jako grupa znajdują się i tak w szczególnie trudnej sytuacji, gdyż wykonują swoją pracę często w oparciu o niezbyt wyrównane relacje umowne. Tym samym w przypadku jakiegokolwiek kryzysu ekonomicznego zazwyczaj zostają pozbawieni odpowiedniej siatki bezpieczeństwa, na którą liczyć mogą etatowi pracownicy innych sektorów gospodarki.

W obliczu tej dotkliwej klęski wywołanej epidemią stowarzyszenia autorów i twórców z całego świata, jako organizacje stworzone przez i dla twórców, stanęły na wysokości zadania, uznając za swój obowiązek udzielenie wsparcia swoim członkom. Oprócz szerszych działań mających na celu uświadomienie rządów swoich państw, że w ich planach przeciwdziałania gospodarczym skutkom epidemii nie może zabraknąć środków na kulturę i jej twórców, organizacje zbiorowego zarządzania (OZZ) opracowały własne tarcze antykryzysowe dla twórców i niekiedy również użytkowników.

Poniżej znajduje się przegląd niektórych rozwiązań przyjętych przez siostrzane OZZ na całym świecie.

GEMA (NIEMCY)

GEMA uruchomiła na rzecz swoich członków dwutorowy program pomocowy o wartości ok. 43 milionów euro.

Z jednej strony wprowadzono tzw. Schuttschirm LIVE, skierowany do twórców będących jednocześnie wykonawcami – grupy najbardziej dotkniętej epidemią z powodu odwołania występów na żywo. Wpłaty w ramach programu realizowane są w formie zaliczek na poczet przyszłych wynagrodzeń autorskich. Do składania wniosków kwalifikują się twórcy – członkowie GEMA, którzy

w 2018 r. otrzymali tantiemy w kwocie pomiędzy 100 euro a 30 000 euro netto. Co najmniej 50% tej kwoty muszą stanowić całkowite wynagrodzenia członka uzyskane z użytkowania praw publicznych z muzyki popularnej, praw publicznych z muzyki poważnej lub muzyki scenicznej (niem. Bühnenmusik).

Jeśli powyższe warunki są spełnione, członek może się zwrócić o udzielenie zaliczki. Jej kwota wynosi zazwyczaj 100% całkowitej kwoty wynagrodzenia, jakie członek otrzymał za 2018 r., lecz nie mniej niż 300 euro netto. Zaliczka zostanie potrącona z przyszłych wynagrodzeń beneficjenta.

Drugim rozwiązaniem jest tzw. Corona-Hilfsfonds – fundusz, który przewiduje wsparcie dla twórców zmagających się z trudnościami w wyniku kryzysu. Każdy przypadek analizowany jest indywidualnie. W zależności od skali potrzeb – członek GEMA może się ubiegać o przejściową pomoc w wysokości do 5 000 euro. Fundusz przewiduje różne procedury mające na celu ocenę i wsparcie członków GEMA – kompozytorów, autorów tekstów i wydawców muzycznych, którzy są szczególnie dotknięci pandemią, a których indywidualne trudności wywołane przez pandemię nie podlegają wsparciu w ramach programu „Schuttschirm LIVE”.

Ponadto GEMA wprowadziła również pewne udogodnienia na rzecz użytkowników praw. Przede wszystkim doszło do zawieszenia pobrań należności licencyjnych od podmiotów, które z mocy prawa musiały zawiesić swoją aktywność. W przypadku takich licencjobiorców wszystkie umowy miesięczne, kwartalne i roczne zostały wstrzymane na okres, w którym muszą zamknąć działalność z powodu oficjalnych rozporządzeń mających na celu ograniczenie rozprzestrzeniania się pandemii. Środek ten zaczął obowiązywać z mocą wsteczną od 16 marca 2020 r. do odwołania. Za okres przestoju GEMA wystawi użytkownikowi notę kredytową.

Jeśli chodzi o rozwiązania dla podmiotów organizujących wydarzenia muzyczne w sieci, to w przypadku zorganizowania planowanego wcześniej publicznego koncertu w sieci ważność zachowuje licencja wydana na ten koncert. Łatwiejsze będzie również korzystanie z platform mediów społecznościowych takich jak YouTube, Facebook, Twitch, Twitter do organizowania występów na żywo. Koncerty za pośrednictwem tych platform są objęte licencjami zawartymi przez GEMA z tymi podmiotami. Do innych zastosowań transmisji na żywo (bez istniejącej umowy ryczałtowej lub licencji, na własnej stronie internetowej lub podobnej stronie) GEMA przygotowała specjalną, uproszczoną licencję.

SACEM (FRANCJA)

SACEM wprowadził wiele inicjatyw na rzecz swoich członków.

Pierwszą z nich jest fundusz ratunkowy o wartości 6 milionów euro, którego uruchomienie nastąpiło 2 kwietnia 2020 r. Fundusz przeznaczony jest dla osób w ciężkiej sytuacji materialnej, która nie pozwala im na realizację podstawowych potrzeb. Z pomocy skorzystać może każdy kompozytor, autor lub wydawca niezależnie od tego, czy jest członkiem SACEM. Może otrzymać bezzwrotne wsparcie w wysokości 1 500, 3 000 lub 5 000 euro w zależności od indywidualnej sytuacji. Pomoc, o którą można się ubiegać do końca 2020 r., ma charakter jednorazowy.

Podczas weryfikacji wniosków badana jest sytuacja ubiegających się o pomoc osób pod kątem takich kryteriów jak: przychód na gospodarstwo domowe i ponoszone w jego ramach wydatki, stopień profesjonalizmu wnioskodawcy (klasyfikacja SACEM, wynagrodzenie autorskie w ciągu ostatnich trzech lat), wpływ epidemii na sytuację zawodową i osobistą wnioskodawcy.

Ponadto francuskie stowarzyszenie wypłaca twórcom zaliczki na poczet przyszłych wypłat tantiem. SACEM szacuje, że gdyby mieli z nich skorzystać wszyscy kwalifikujący się do takiej pomocy członkowie, całkowita kwota wsparcia osiągnęłaby ok. 36 milionów euro. Jednorazowe zaliczki przewidziane są dla twórców i wydawców, którzy są członkami SACEM i których wynagrodzenie autorskie w roku 2019 wyniosło co najmniej 2 700 euro netto.

Kwota zaliczki to 10% średniej arytmetycznej wynagrodzeń autorskich osiąganych w ciągu trzech ostatnich lat. Istnieje możliwość uzyskania zaliczki, nawet jeżeli tantiemy przekroczyły kwotę 2 700 euro dopiero w 2019 r. (wtedy 10% od wynagrodzenia za ten rok). Maksymalna kwota na zaliczki to 50 000 euro. Zaliczki płatne są w ciągu miesiąca od złożenia wniosku.

System zaliczek ma być aktywny do lipca 2021 r., co wynika z faktu, że wpływ kryzysu na wysokość wynagrodzeń autorskich zacznie być zdaniem SACEM odczuwalny zwłaszcza na początku 2021 r.

SACEM zaplanował również wzmocnienie programu wsparcia dla wydawców poprzez dodatkowe dofinansowanie w kwocie 1 miliona euro, czemu towarzyszyć będzie rozszerzenie kryteriów warunkujących możliwość uzyskania wsparcia. Program przewiduje różne formy pomocy dla wydawców muzyki popularnej oraz wydawców muzyki jazzowej i współczesnej. Wsparcie ma na celu pomoc wydawcom w rozwijaniu repertuaru reprezentowanych przez nich twórców lub w rozwoju katalogów wydawcy np. poprzez wydawanie antologii lub kompilacji rocznicowych, okazjonalnych.

Liczba projektów, które mogą zostać objęte dofinansowaniem, zależeć będzie od przychodów wydawcy w ciągu ostatnich dwóch lat. W zakresie muzyki współczesnej wydawcy mogą liczyć na wsparcie w rozwoju kariery kompozytorów muzyki współczesnej (np. poprzez dofinansowanie ich udziału w szkoleniach). Wszystkie projekty spełniające kryteria programu SACEM wymagają minimalnego zaangażowania finansowego po stronie wydawcy.

W połowie maja 2020 r. SACEM zapowiedział również, że zamierza wprowadzić nadzwyczajne wypłaty tantiem za występy twórców na żywo w serwisach społecznościowych. Stowarzyszenie postanowiło przeznaczyć część pieniędzy z puli uzyskanej z tradycyjnego inkasa również na wypłatę tantiem za emisje live. Z uwagi na brak narzędzia pozwalającego platformom internetowym na identyfikację takich emisji – członkowie stowarzyszenia muszą sami wskazać wszystkie swoje wykonania w ramach transmisji na żywo, które miały miejsce od 15 marca 2020 r. Wysokość tantiem będzie obliczana w oparciu o dwa kryteria – czas trwania emisji oraz liczbę wyświetleń. Wynagrodzenie za emisję live jednego utworu wyniesie co najmniej 10 euro, live streamy poniżej 20 minut otrzymają 46,35 euro, a te trwające ponad 20 minut – 76 euro. Do tego należy dodać jeszcze 0,001 euro za każde wyświetlenie (z uwzględnieniem powtórnych odtworzeń), ich liczba podliczana będzie raz na 3 miesiące.

Podobnie jak GEMA, SACEM również przewidział pewne udogodnienia dla użytkowników, wprowadzając wstrzymanie poboru tantiem, a także zawieszenie wykonywania umów z przedsiębiorcami korzystającymi z muzyki tła i muzyki na żywo do czasu przywrócenia przez nich działalności.

PRS (WIELKA BRYTANIA)

Fundusz Członkowski PRS i Fundacja PRS ustanowiły wspólny Fundusz Pomocy Doraźnej. Fundusz jest dostępny dla członków PRS i będzie realizowany w formie jednorazowych zapomóg w wysokości do 1 000 funtów każda, w zależności od potrzeb. Utworzenie funduszu nie wpływa na wypłaty wynagrodzeń autorskich.

Fundusz jest dostępny dla osób, które są członkami twórcami (autorzy tekstów i kompozytorzy) PRS od co najmniej 2 lat, i które są rzeczywiście poszkodowane w związku z utratą pracy przez pandemię koronawirusa. By otrzymać wsparcie, osoby te w ciągu ostatnich 2 lat musiały otrzymać od PRS wynagrodzenia autorskie w wysokości łącznej co najmniej 500 funtów.

Żeby otrzymać grant z funduszu, należy złożyć oświadczenia o obecnych miesięcznych przy-

chodach (netto, bez wynagrodzeń autorskich z PRS), o posiadanych i dostępnych oszczędnościach, a także informacje o innych środkach z działalności charytatywnej otrzymanych w ciągu ostatnich 6 miesięcy.

Środki funduszu pochodzą z anulowanych projektów PRS, takich jak wynagrodzenia inspektorów wysyłanych na największe festiwale (odwołany w Glastonbury), środków na nagrody Ivor Novello Awards, budżetu na podróże oraz ze środków Funduszu Społecznego (Member's Benevolent Fund). Nie ma określonego maksymalnego budżetu Funduszu – PRS liczy na darowizny w celu zwiększenia środków.

SGAE (HISZPANIA)

SGAE przeznaczyło dodatkowe 7 milionów euro na rzecz różnych form wsparcia finansowego i socjalnego dla swoich członków (w sumie ponad 15 milionów euro). Mają one zostać przeznaczone na stworzenie dodatkowych programów wsparcia.

Główną formą pomocy są pożyczki i zaliczki dla członków na warunkach ustalonych w regulaminach SGAE. Członkowie mogą na przykład otrzymać szybką pożyczkę w kwocie 30% ostatniej płatności.

Stowarzyszenie uruchomiło też SGAE-CORONA Fund – fundusz udzielający wsparcia w kwocie do 3 000 euro na rzecz członków, których sytuacja finansowa uległa szczególnemu pogorszeniu przez kryzys COVID-19 (np. poprzez całkowite wstrzymanie działalności albo niemożność skorzystania z innych form wsparcia udzielonego przez państwo).

Środki na powyższe działania pomocowe pochodzą głównie z funduszy Fundacji SGAE, do której hiszpańskie stowarzyszenie zwróciło się o wsparcie. Pozostała część sfinansowana zostanie z amortyzacji udzielonych członkom pożyczek i zaliczek.

Stowarzyszenie wprowadziło też inne, niefinansowe formy wsparcia dla członków. Jest to na przykład dostawa posiłków do domów starszych członków (pow. 70. r.ż.), którzy żyją sami lub z osobami pozostającymi na ich utrzymaniu. Pomocy udzielają również członkowie wolontariusze oferujący wsparcie emocjonalne dla starszych członków stowarzyszenia. SGAE uruchomiło też linię wsparcia dla twórców (za pomocą telefonu i e-maila) dotyczącą dostępnych dla nich środków pomocy państwowej, w tym pomoc we wskazaniu, do których władz samorządowych powinni zwracać się o wsparcie.

ECAD (BRAZYLIA)

Stowarzyszenie wypłaca twórcom zaliczki na poczet przyszłych wypłat tantiem. Wysokość tak udzielonego członkom wsparcia szacowana jest w sumie na ok. 14 milionów dolarów. Jednorazowe zaliczki przewidziane są dla twórców, którzy są

członkami stowarzyszenia i których wynagrodzenia autorskie w ciągu ostatnich trzech lat wyniosły średnio między 500 a 36 000 dolarów rocznie.

Kwota zaliczki dla twórców o średniorocznym wynagrodzeniu między 500 a 12 000 dolarów wynosi 600 dolarów, płatnych w trzech ratach po 200 dolarów kwietniu, maju i czerwcu 2020 r. Dla członków zarabiających między 12 000 a 36 000 dolarów kwota zaliczki wyniesie 900 dolarów, z czego 300 dolarów wypłacone zostało w kwietniu, a pozostała część rozłożona jest na maj i czerwiec 2020 r. Zaliczki zostaną potrącone z przyszłych wynagrodzeń beneficjenta, po upływie 60 dni od zakończenia w kraju stanu epidemii, w maksymalnie 12 równych miesięcznych ratach.

SOCAN (KANADA)

Kanadyjski SOCAN, podobnie jak SACEM, zamierza wypłacać swoim członkom wynagrodzenia za występy w internecie. W tym celu powołano został program Encore!, na który stowarzyszenie przeznacza kwartalnie blisko 200 000 dolarów kanadyjskich. Aby otrzymać wynagrodzenie w ramach Encore! za transmisję live na Facebooku lub Instagramie, twórca w okresie od 15 marca do 7 maja 2020 r. musiał dać co najmniej 30-minutowy występ na żywo (lub wykonać co najmniej 10 utworów) na ww. platformach przy udziale co najmniej 100 uczestników. Wynagrodzenie w wysokości 150 dolarów kanadyjskich będzie wypłacane w oparciu o wniosek złożony w ciągu 90 dni od występu pod warunkiem dołączenia listy zagranicznych utworów. SOCAN pracuje nad tym, by wypłatami za internetowe występy na żywo objąć także inne platformy.

Ponadto SOCAN przeznaczyło 2 miliony dolarów kanadyjskich na zaliczki udzielane członkom na poczet ich przyszłych wynagrodzeń autorskich. Każdy wniosek o zaliczkę będzie podlegał indywidualnej analizie. Priorytetowo traktowane będą zwłaszcza wnioski od twórców, którzy ponieśli szkodę np. z powodu odwołania ich występów na żywo.

Powyższe rozwiązania to tylko wierzchołek góry lodowej inicjatyw, jakie OZZ na całym świecie podejmują na rzecz swoich członków, a szerzej także dla innych autorów i całego sektora kultury. Stowarzyszenia, kierując się swoją misją działania dla dobra twórców, nie ustają w wysiłkach, by nieść pomoc i łagodzić skutki kryzysu. Widać to po kolejnych, nowych projektach pomocowych uruchamianych regularnie przez OZZ w czasie przedłużającego się wciąż okresu pandemii. Twórcy mogą być więc pewni, że ich stowarzyszenia nie zostawią ich sobie samym w tej trudnej chwili. ■

KONCERT PRZEZ SZYBKĘ

TEKST Jerzy Łabuda

Transmisja w internecie nigdy nie zastąpi koncertu. Ani fani, ani twórcy nie zamienią z własnej woli energii i wrażeń z grania na żywo na wyświetlany na smartfonie strumień wideo. Ale koncerty są odwołane. Tysiące występów, setki festiwali zostało przesuniętych na nieokreślone terminy. Przyszłość muzyki na żywo, przynajmniej do czasu opracowania szczepionki przeciwko wirusowi, nie jest jasna, ale raczej szybko nie wróci do stanu sprzed pandemii. Streaming i granie na żywo w sieci nie rozwiążą problemu, pomogą jednak przejść przez trudny okres w nieco lepszym nastroju.

Większość twórców pozbawionych możliwości grania na żywo w jakiś sposób wykorzystuje sieć do kontaktu z fanami. Jednak dwa z trzech najważniejszych źródeł przychodu muzyków – koncerty i sprzedaż nagrań – zaliczyły poważne spadki. Koncertów nie ma, a zamknięcie punktów sprzedaży sprawiło, że płyt sprzedaje się może połowa tego, co przed pandemią. W naturalny sposób doprowadziło to do zwrócenia się ku internetowi.

Komercyjne serwisy streamingowe dostarczają dziś prawie połowę słuchanej globalnie muzyki. Co ciekawe, na przykład Spotify raportuje, że zainteresowanie muzyką w ich usługach spadło (w przeciwieństwie do podcastów). Wiąże się to ze zmianą trybu życia wielu ludzi. Nie słuchamy muzyki podczas drogi do pracy czy biegania, bo po prostu siedzimy w domu i częściej oglądamy programy informacyjne.

TĘSKNIMY ZA WAMI, CZYLI TWÓRCY I FANI W SIECI

Wielu artystów w czasie epidemii decydowało się na publiczne występy w sieci dla swoich fanów. Za darmo, ku poکرzepieniu serc. Słynna akcja Adama Sztaby z nagraniem utworu *Co mi Panie dasz* wzbudziła olbrzymie zainteresowanie. Pomogła oczywiście obecność znanych wykonawców, ale efekt był imponujący – wideo obejrzano ponad 7,5 miliona razy. Znajdziemy wiele utworów zbiorowo wykonywanych przez muzyków w internecie, ale dzieło Sztaby zdecydowanie wybijają się jakością i rozmachem. Aktorzy Studio Buffo nagrali dla swoich fanów kilka coverów, między innymi *Chodź, pomaluj mój świat* (401 tysięcy wyświetleń). Teatr Ateneum i kilka innych zrobiło to samo.

Ciekawą inicjatywą była akcja #hot16challenge2. Każdy biorący w niej udział rapował (przeważnie, było kilka wyjątków od rapu) i zachęcał do wspierania służby zdrowia. Milionowe zasięgi, szczytny cel. Trudno jednak uznać to za odpowiedź na kryzys w przemyśle kreatywnym.

GORZKIE LEKARSTWO

Boom popularności streamingu nie wynika z tego, że jest on dobrym sposobem na granie i słuchanie. Wynika z tego, że nie można inaczej. Co gorsza, streaming zwiększa uzależnienie artystów od dużych platform – czy to Spotify, czy YouTube'a, czy Twitcha. Ci gracze znani są z tego, że płacą artystom bardzo mało. Oprócz garstki największych gwiazd, artyści

Poniższe ilustracje pochodzą z filmu w serwisie YouTube z grupowym wykonaniem utworu *Co mi Panie dasz* w aranżacji Adama Sztaby. Projekt powstał pod hasłem #wdomuzagrane. Utwór był zarejestrowany i zmiksowany zdalnie z udziałem 732 muzyków – gwiazd i amatorów.





Powyżej: w okresie izolacji artyści dawali swoim fanom możliwość bliższego kontaktu, na przykład w postaci nagrywanych charytatywnie piosenek w konwencji rapowej. Akcja wspierająca lekarzy #hot16challenge2 przyciągnęła miliony widzów i znakomitości polskiej sceny muzycznej i nie tylko.

mogą liczyć na symboliczne zyski ze współpracy z serwisami muzycznymi. Spotify płaci 0,006 – 0,008 dolara za odtworzenie (i tak więcej niż YouTube). Sytuacja jest lepsza, jeśli powierzyliśmy ochronę praw OZZ, ale nie jest lepsza radykalnie.

Drugim problemem jest monetyzacja. Są oczywiście pozytywne przykłady – gwiazdy koreańskiego popu, czyli K-POP-u są w stanie sprzedać tysiące biletów na wirtualne koncerty. Podobnie wierni fani muzyki klasycznej wypełniają wirtualne widowiska ulubionych filharmonii. Nie są to jednak instytucje ani trwałe, ani w pełni satysfakcjonujące. Tracimy jakość i znaczenie, zyskujemy odrobinę wygody. W Polsce organizuje się płatne koncerty online. Grupa Voo Voo przyciąga fanów możliwością oglądania koncertu aż z siedmiu kamer. Koncert Voo Voo kosztuje 25 zł, czyli ułamek ceny biletu na koncert w rzeczywistości.

Wielu twórców wskazuje, że internetowe słuchanie muzyki sprawia, że utwory stają się coraz krótsze i coraz bardziej agresywnie zmasterowane. W dobie 20-sekundowych klipów z TikToka bardziej rozbudowane formalnie utwory po prostu wypadają z playlist. Wypadają, czyli przestają zarabiać. To sprawia, że twórcy zaczynają komponować tak, żeby nie wypadali. Krąg obniżania lotów się zamyka. Stąd tak ważna jest ochrona istniejących instytucji kultury oraz budowanie nowych na zasadach korzystnych dla twórców.

CZY SIEĆ SIĘ ZMIENIŁA

Zmienia się relacja między fanami a twórcami. Czy zmienia się sama sieć? W połowie kwietnia sam ruch danych wzrósł średnio o ponad 28%, a ruch głosowy aż o 44%. Zapytaliśmy Michała Szczęsnego, architekta sieci w firmie EXATEL, hurtowym operatorze telekomunikacyjnym, co konkretnie wpłynęło na te dane? „Po pierwsze rozrywka – odpowiedział. – Na przykład konsumpcja treści audio-wideo czy choćby gry online. Przykładem niech będzie Netflix, który tylko w pierwszym kwartale 2020 roku zanotował wzrost liczby subskrybentów o około 10% (15,8 mln nowych kont). Ale przykładów można szukać również w kulturze. 30 kwietnia National Theatre wystawił online sztukę *Frankenstein* z Benedictem Cumberbatchem. Tylko w serwisie YouTube obejrzało ją ponad milion osób.

Nie inaczej jest na rynku gier, gdzie sprzedaż rośnie wręcz wykładniczo. Podobnie jest w przypadku osób, które oglądają innych graczy w akcji poprzez np. portale takie jak Twitch. W kwietniu tego roku średnia liczba użytkowników wzrosła prawie o 200% w stosunku do kwietnia 2019 roku.

Po drugie fakt, że znaczna część firm przeszła w tryb pracy zdalnej. Nie chodzi o drobną grupę osób, lecz nawet 90% pracowników. W efekcie zyskują wszystkie rozwiązania wspierające ten tryb pracy – m.in. narzędzia do videokonferencji

(Zoom przekroczył barierę 300 mln uczestników dziennie, Teams ponad 75 mln użytkowników dziennie).

Po trzecie – internet stał się głównym źródłem informacji. Szczególnie widać to po wzrostach oglądalności serwisów informacyjno-publicystycznych, gdzie porównując marzec 2020 roku do marca 2019 roku, widać olbrzymi skok w każdym z monitorowanych aspektów. Weźmy choćby dwa najpopularniejsze (Onet i Wirtualna Polska) – 37,1 mln użytkowników (to 56,1 proc. w górę) i 1,14 mld odsłon (122,8 proc.)”.

Znaczenie sieci wzrosło. Przymusowa w wielu przypadkach cyfryzacja naszego życia przyspieszyła niezależnie od tego, czy chcieliśmy, czy nie.

CZAS PRAWDY

Patrząc na to, jak podczas pandemii korzysta się z pracy twórców, trudno przecenić starania środowiska kreatywnego o sprawiedliwy podział zysków na rynku. Ulubionych wykonawców oglądaliśmy wyłącznie na ekranach komputerów, smartfonów, telewizorów podłączonych do sieci, na tabletach. Ruch danych w sieci oraz ich struktura jasno pokazują, że internet oraz podłączone do niego urządzenia są obecnie głównym nośnikiem kultury. Nie ma już żadnych argumentów podważających taką tezę. Tradycyjne instytucje zatrzymały się, nie z winy twórców czy ludzi pracujących w przemyśle kreatywnym. Koncerny produkujące sprzęt czy oferujące serwisy internetowe kwitną, bo mają czym przy-

ciągać widzów, których monetyzują. Opłata reprograficzna od elektroniki użytkowej nigdy nie była bardziej potrzebna i lepiej uargumentowana.

PRZYSZŁOŚĆ SIECI

Czy kryzys nauczył nas czegoś o przyszłym kształcie sieci? Czego twórcy mogą oczekiwać od nadchodzących technologii? Michał Szczęśny odpowiada: „Obecna sytuacja pokazuje, jak technologia zmienia nasze przyzwyczajenia. Ale też uwiadamia szanse, o których istnieniu nawet nie wiedzieliśmy. Weźmy na przykład technologię 5G i zastanówmy się, co osobom związanym z kulturą oraz instytucjom może ona dać. Dla muzyków to możliwość prób orkiestrowych bez konieczności dojazdów, prosto z domu. Dziś brzmi to kosmicznie. W końcu w muzyce liczą się ułamki sekund. Pojedyncza ćwierćnuta może rozsynchronizować orkiestrę i zepsuć pracę setki muzyków. Nowa technologia dzięki olbrzymiej przepustowości oraz niskim opóźnieniom w transmisji danych (rzędu 1 milisekundy) umożliwi zdalną próbę nawet do *Symfonii Tysiąca* Gustava Mahlera”.

Wygląda na to, że sieć pomieści nas wszystkich. Dlatego warto ją jak najlepiej urządzić i nauczyć się w niej poruszać. Koncerty w sieci stały się oczywistym elementem sceny muzycznej i popularną metodą zacieśniania więzów między twórcami i publicznością. O to, żeby mogły stać się istotnym sposobem wspierania twórczości, musimy zadbać wszyscy. ■

Ilustracje poniżej: na całym świecie twórcy wspierali widzów. Akcja Stay at Home 2020 (Zostań w domu 2020) to kameralne koncerty największych gwiazd transmitowane z domu ku pokrzepieniu serc



JACEK CYGAN. 70. urodziny

W ZASADZIE NIEMOŻLIWE

*Kto urodził się 6 lipca 1950 roku,
teoretycznie 6 lipca 2020 powinien
skończyć siedemdziesiątkę.*

*Teoretycznie. Podobno Jacek
Cygan urodził się właśnie wtedy,
siedemdziesiąt lat temu, do tego
w Sosnowcu. Czyli teoretycznie
powinien mieć właśnie tyle lat.
Teoretycznie. Bo to chyba niemożliwe*

TEKST Tadeusz Nyczek



Z bardzo prostego powodu. Ktoś, kto napisał ponad 1000 tekstów piosenek (co znać „ponad”? 1149? 1716? Czy ktoś to kiedyś policzył?), z czego mniej więcej setka była pierwszej klasy przebojami nagradzanymi od Opola po Eurowizję – wyrobiłby się w tym czasie? Powiedzmy. Osiecka napisała ponoć około 2000 tekstów. Młynarski też coś koło tego. Więc dobrze, Cygan ma tu jeszcze rezerwy.

Ale jest autorem także czterech tomów wierszy, bo jako poeta zadebiutował *Drobiazgami lirycznymi* w 1995, potem wydał *Ambulanżę* (2004), *Psa w tunelu* (2011) i *Boskie błędy* (2017). Wiersze są relatywnie niedługie, jak to wiersze, czyli mógł dać radę.

Jednak sporo czasu, dobrych kilkanaście lat, a może i dwadzieścia kilka, poświęcił swojemu krakowskiemu przyjacielowi, Leopoldowi Kozłowskiemu, ostatniemu najsłynniejszemu klezmerowi Europy. Występował z nim i jego zespołem w Polsce i na świecie, tłumacząc hebrajskie piosenki, a na koniec napisał grubą biografię Poldka pod prostym tytułem *Klezmer* (2010). Poldek niedawno umarł, bo mu się znudziło żyć ponad sto lat. Tyle właśnie skończył.

Być może pisanie tej biografii natchnęło go do prozy, bo okazało się, że ten liryczny poeta pokątnie i po cichu napisał tom opowiadań dziejących się a to w Paryżu, a to w Rzymie, a to w Warszawie, a to w Wenecji, dając mu podchwytliwy tytuł *Przeznaczenie, traf, przypadek* (2016).

Ale to jeszcze nic.

Po jakiejś mniej więcej 987. piosence i 75. przeboju wyśpiewanym przez Ryszarda Rynkowskiego, a może przez Staszka Soykę, doszedł do wniosku, że wszystko już zaczyna mu się mylić, siadł więc i zaczął sobie przypominać, z jakiego powodu i w jakich okolicznościach niektóre z tych piosenek napisał. Tak się rozpędził w przypominaniu, że wyszła z tego urocza, pełna anegdot książka *Życie jest piosenką* (2014). Ale że i tego było mu mało, dołożył do tych wspominków drugą część i pod tytułem *Odnawiam dusze. Piosenki. Ludzie. Czas* opublikował w 2019.

Piosenki, choćby nawet najładniej opakowane we wspomnienia, to jednak tylko stosik kartek papieru. Szkoda by było zostawić je tam pośród tekturowych okładek książkowych. Niestrudzony Jacek C. udał się zatem do dyrektora warszawskiego Teatru Polskiego, wielkiego Andrzeja Seweryna, i zaproponował mu deal: zrobmy spektakl, w którym paru muzyków zagra, paru aktorów zaśpiewa moje piosenki, a ja jako konferansjer, co

wiele lat w życiu praktykowałem, poprowadzę taki wieczór. Ty, sam dyrektor Andrzej Seweryn, też tam zaśpiewasz. No trudno, ja też zaśpiewam. I przy okazji będę opowiadał o historii tych piosenek. Zobaczmy, czy to się sprawdzi.

Sprawdziło się. Spektakl *Cygan w Polskim. Życie jest piosenką* wszedł na deski Polskiego w 2014 roku i do dzisiaj z nich nie zszedł.

Gdyby ktoś pomyślał, że to był teatralny debiut Jacka Cygana, pomyliłby się okrutnie. Już w 1987 w łódzkim teatrze im. S. Jaracza odbyła się prapremiera musicalu *Bunt komputerów* autorstwa Jacka C., do którego muzykę napisał nie byle kto, bo słynny Krzesimir Dębski, a rzecz wyreżyserował Wojciech Kępczyński, któremu się jeszcze wtedy nie śniło, że zostanie dyrektorem warszawskiej Romy, jednego z najlepszych w Europie teatrów musicalowych.

To wszystko jeszcze nic. W krakowskim Teatrze STU w 2017 Krzysztof Jasiński wyreżyserował komediodramatokryminał pana Cygana na trójkę aktorów pt. *Kolacja z Gustavem Klimtem*, a dwa lata później dwuaktorkowy musicalik dramatopiosenkowy *Błękitne krewetki*.

Na napisanie dwóch sztuk do teatru też trzeba było trochę czasu poświęcić, a tu przecież jeszcze w kolejce zamówienia na teksty dla rozmaitych zaprzyjaźnionych mniej klub bardziej kompozytorów i wykonawców.

Już nawet szkoda wspominać dawne dzieje, kiedy to się prowadziło telewizyjną „Dyskotekę Pana Jacka”. Pisało piosenki dla dzieci i Majki Jeżowskiej. Występowało jako juror w „Idolu”. Zdobywało Order Uśmiechu. Zostało obok Jana Kiepury Honorowym Obywatelom Sosnowca. Pisało piosenki do filmów i seriali. Przygotowywało płyty z Dzielami Wybranymi. Występowało ze swoim pierwszym zespołem Nasza Basia Kochana, a jeszcze wcześniej ukończyło Wydział Cybernetyki Wojskowej Akademii Technicznej. I wciąż, już kilkadziesiąt lat, haruje się dla ZAIKS-u.

A co z ukochanymi podróżami z żoną Ewą po Francji, Włoszech, Hiszpanii, Austrii, Niemczech i Bóg wie gdzie jeszcze? Z kolacjami i bankietami z przyjaciółmi, na które przecież zawsze musi być czas, bo co by to było za życie?

Drodzy Państwo, żeby to wszystko ogarnąć i wykonać, trzeba by zacząć mniej więcej w trzecim roku życia. Więc być może Jacek Cygan obchodzi w tym roku siedemdziesiątkę, czego mu szczerze gratulujemy. Ale dzieciństwo! Dzieciństwo całkiem zmarnowane...

FOT. JAKUB WŁÓDEK / AGENCJA GAZETA
MASZYNOPIS Z ARCHIWUM ZAIKS-U. UTWÓR ZOSTAŁ ZAREJESTROWANY 22 SIERPNIA 1990 ROKU

Jacek Cygan

" Czas nas uczy pogody "

WM
220110

Widziałam wiatr o siwych włosach
Roznosił spokój wśród pól
W ciepłe babie lato kości grzał
A innym razem lasy kosił
Spadał ostrzem z gór
Młody był, Bogiem był i gnał
Wolny tak

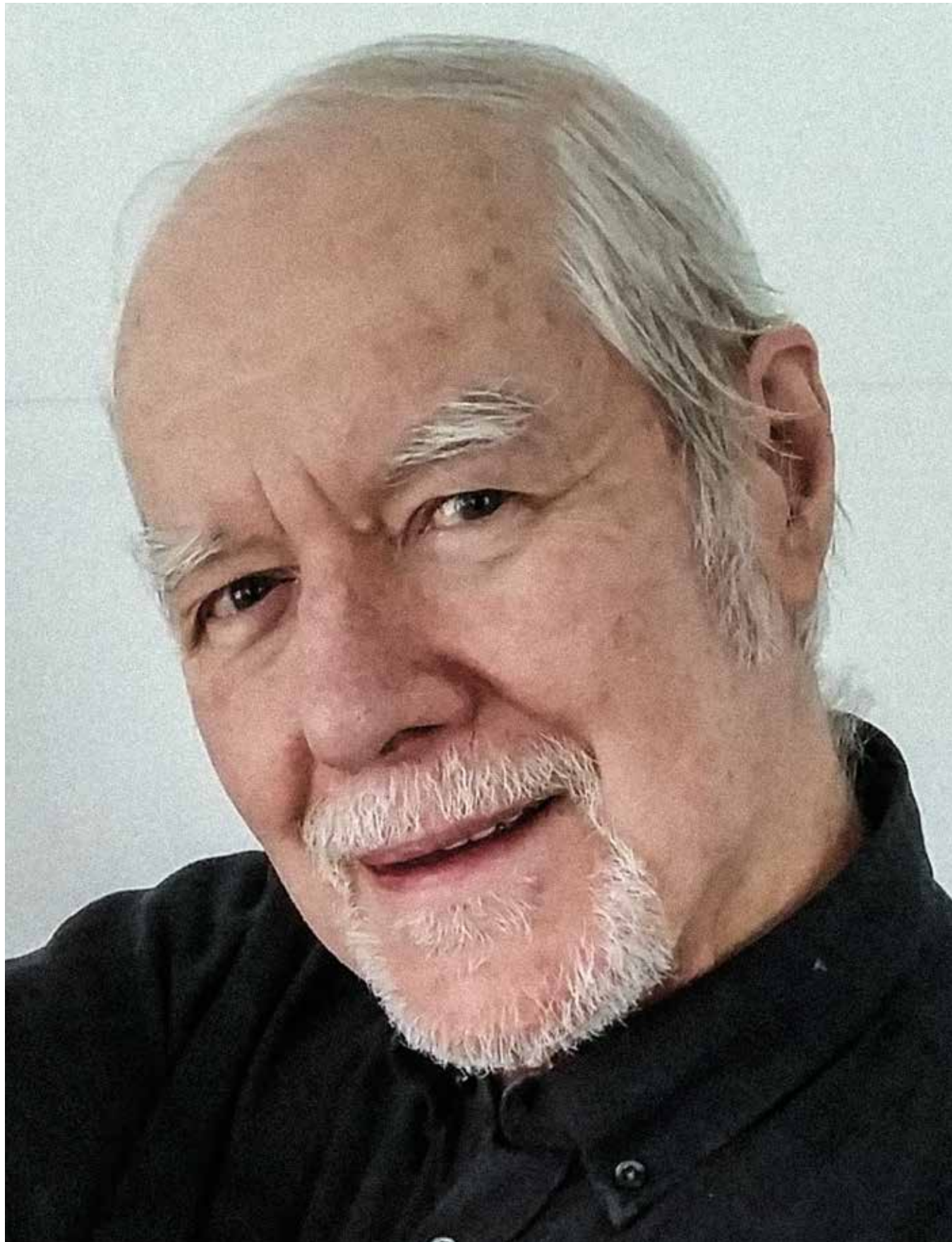
Wiele dni, wiele lat czas nas uczy pogody
Zapłacze drogi, pomyli prawdy, nim zboże oddzieli od trawy
Bronisz się, siejesz wiatr, myślisz- jestem tak młody-
Czas nas uczy pogody, tak od lat

Ilu ludzi czas wyleczył z ran
Zamienił w spokój burzę krwi
Pewnie kiedyś i nam, pod jesień tak
Też czoła wypogodzi
Wygładzi brwi

Widziałam dni w muzeach sennych
O wnętrzach zimnych jak mrok
Starsi ludzie w rogach wielkich sal
Księgi pięknych myśli pełne
Przykrył gruby kurz
Herbaty smak, kapci miękkich szum
Spokój serc

Wiele dni, wiele lat czas nas uczy pogody...

Cygan



KRZYSZTOF ANDRZEJ JEŻEWSKI. 80. urodziny ZANURZONY W KULTURZE

TEKST Kazimierz Świągocki

Mówić o zasługach Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego dla naszej kultury narodowej można by bardzo długo. Lista jego dokonań budzi podziw dla ich ogromu i różnorodności. Najszerzej znany jest jako tłumacz literatury współczesnej, zwłaszcza poezji, z języków zachodnich na polski – z francuskiego, hiszpańskiego, włoskiego, angielskiego, a także holenderskiego i niemieckiego. Wśród poetów, których tłumaczył, są Jules Laforgue, Victor Segalen, René Char, José Gorostiza, Octavio Paz, Maya Noval oraz śląski mistyk niemieckojęzyczny Angelus Silesius. A na wydanie czekają jeszcze tomy wierszy Henri Michaux i Jorge Luisa Borgesa oraz litewsko-francuskiego poety Oskara Miłosza.

Wolno jednak sądzić, że nie ta część jego trudu translatorskiego jest najważniejsza. Większej bowiem wagi są jego przekłady na francuski dzieł naszych wybitnych prozaików i poetów XX wieku: Gombrowicza, Kuśniewicza, Miłosza, Baczyńskiego (jego najbardziej ulubiony poeta obok Norwida), Schulza, Andrzejewskiego, Szyborskiej, Różewicza; tłumaczył również twórczość Jana Pawła II. Współpraca wybitnych poetów francuskich gwarantuje profesjonalny efekt artystyczny. Najwięcej serca włożył w przekłady dzieł Cypriana Norwida. Pod jego piórem słynny poemat *Fortepian Szopena* znalazł znakomitą translatorską realizację, rozsławiając polską klasyczną poezję i samego jej twórcę, podobnie jak i wydanie *Vade-mecum* Norwida w jego opracowaniu i przekładzie. Jest też autorem książki *Cyprian Norwid a myśl i poetyka Kraju Środka*, opublikowanej w Polsce i we Francji. Z inspiracji w 2012 ukazała się w wydawnictwie DUX trójjęzyczna płyta „Podwójny płomień – Chopin i Norwid”, na której wystąpił jako komentator i recytator. Od roku 2004 Krzysztof Andrzej Jeżewski pełni funkcję prezesa paryskiego towarzystwa Les Amis de C.K. Norwid. Do tej aktywności dodać należy działalność publicystyczną w zakresie popularyzowania naszej kultury: prelekcje, artykuły na temat polskiej muzyki i jej związków z poezją, redakcja antologii poetyckich.

Najważniejszą, choć najmniej znaną dziedziną twórczą Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego jest jego własna, wysokiej miary poezja. Spośród 13 wydanych dotąd tomów co najmniej dwa zasługują na miano wybitnych: *Muzyka* (1995) oraz *Płomień i noc* (2012). Jego twórczość wyróżnia się sztuką słowa, artyzmem, wyobraźnią, a także głębią i bogactwem treści. To poezja metafizyczna, mistyczna, dotykająca fundamentalnych spraw ludzkiego losu. Wykracza poza granice

widzialnego świata w sfery transcendencji, a więc w to, co jest w dosłownym znaczeniu metafizyczne, więc pozazjawiskowe, noumenalne. Specyficzny język, na który składa się wizyjne obrazowanie i bogactwo symboliki zawarte w religijnych mitach i archetypach, sprawia, że źródeł tej poezji można by szukać w romantyzmie. Emanuje aurą kultury śródziemnomorskiej i biblijnej z pewnymi śladami kultury Wschodu. Do głębi osadzona w kulturze, jej urzekające pejzaże stanowią syntezę natury i kulturowych znaczeń z wyrażoną przewagą tych ostatnich.

Jubilat, rocznik 1939, mieszka w Paryżu i w Warszawie. Pochodzi z rodziny polskiej inteligencji o wielowiekowej tradycji, sięgającej co najmniej XVII wieku. Wielu jego przodków dobrze zasłużyło się dla Rzeczypospolitej, wnosząc wkład do kultury i demonstrując czynnie swój patriotyzm. W domu dziadków, w którym Krzysztof spędził dzieciństwo, bywali intelektualiści: Tadeusz Kotarbiński, Juliusz W. Gomułicki, Stanisław Helsztyński. Bona uczyła go francuskiego. Dziadek Adam Czartkowski, profesor akademicki, był m.in. badaczem Norwida, posiadał niebagatelne norwidiana i zaszczepił u wnuka miłość do tego poety. Jego prace historyczno-muzykologiczne, w tym uznana za jedną z najlepszych biografii Chopina, która doczekała się siedmiu wydań, cieszyły się dużą popularnością. Rozpoczętej monografii na temat Beethovena nie ukończył, ukazała się w 2010 roku poszerzona, opracowana i opatrzona antologią polskich wierszy o kompozytorze przez wnuka autora – Krzysztofa Andrzeja. Matka poety, Zofia, była pisarką, dziennikarką, krytykiem teatralnym i krytykiem sztuki w Polskim Radio, autorką kilku książek, m.in. o Chopinie.

Krzysztof A. Jeżewski ukończył romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim i polonistykę na Sorbonie. W 1970 roku, gdy był na stypendium we Francji, poznał swoją przyszłą żonę Mayę Noval, filipińską malarzkę i poetkę. Jest ambasadorem polskiej kultury we Francji, a nawet na szerzej rozumianym Zachodzie.

Krzysztof Andrzej Jeżewski jest od 1970 roku członkiem Sekcji D Stowarzyszenia Autorów ZAiKS i laureatem Nagrody ZAiKS-u (1987). Otrzymał również nagrodę dla tłumaczy im. Konstantego A. Jeleńskiego (1990), nagrodę Polskiego PEN Clubu (2007), srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2011), Medal Fundacji Norwidowskiej w Lublinie (2013). W 2019 został laureatem Nagrody im. Witolda Hulewiczki oraz paryskiej nagrody Związku Polskich Pisarzy i Dziennikarzy APAJTE.

FOT. MAYUMI JEŻEWSKI

KRZYSZTOF CUGOWSKI. 70. urodziny CIEN' WIELKIEJ GÓRY

TEKST Jacek Cieślak

Krzysztof Cugowski skończył 70 lat, założyciel Budki Suflera, bodaj najmocniejszy głos w polskim rocku. „To, że śpiewam, jest wyłącznie kwestią przypadku – wspominał. – Wprawdzie chodziłem do szkoły muzycznej przez całą podstawówkę i liceum, jednak poza chórem nie wykazywałem specjalnie ani ochoty, ani talentu do śpiewania. A kiedy nie miałem już siły ćwiczyć na fortepianie i klarnecie, rodzice przenieśli mnie do ogólniaka i przestałem interesować się muzyką. Dopiero po maturze zacząłem się bawić z kolegami w zespół”.

W młodości słuchał Radia Luxembourg. W 1967 roku oglądał legendarny koncert The Rolling Stones w Kongresowej. Bilet kupił od konika, sprzedając bez wiedzy rodziców część rodzinnej srebrnej zastawy. „To, co widziałem, znacznie przewyższało wartość srebra” – komentował.

Budkę Suflera założył z Romualdem Lipko, kolegą ze szkoły muzycznej. Grupa była bliska zawieszenia, gdy Jerzy Janiszewski, legendarny prezenter radiowy z Lublina, zaproponował nagranie polskiej wersji hitu Billa Withersa *Ain't No Sunshine*. W 1975 roku na pierwszej utrzymanej w stylu rocka symfonicznego płycie „Cień wielkiej góry” z hitem *Jest taki samotny dom* towarzyszył Budce sam Czesław Niemien i Ali-Babki. Nakład wyczerpał się w kilka dni.

Drugi album „Przechodniem byłem między wami” z kompozycjami *Pieśń niepokorna* i *Noc nad Norwidem* zdobył tytuł złotej płyty, ale personalne napięcia doprowadziły do odejścia Cugowskiego. Zajął się wtedy karierą solową. Stał na czele zespołów Spisek i Cross. Do Budki Suflera powrócił, nagrywając składankowy album „1974-1984”.

Wielkim comebackiem Budki stał się album „Nic nie boli tak jak życie” (1997) z przebojem *Takie tango*, który sprzedał się w milionie egzemplarzy. Zespół świętował 25-lecie, zaś wisienką na torcie był koncert w nowojorskiej Carnegie Hall. Kolejna popowa płyta „Bał wszystkich świętych” rozeszła się w ponad 300 tysiącach egzemplarzy.

Budka potwierdziła swoją omnipotencję, zapraszając do amerykańskiego studia do nagrania płyty „Jest” (2004) Marcusa Millera (debiutował z Milesem Davisem) i Steve’a Lukathera (Toto). Teksty napisał pisarz Jonathan Carroll.

Krzysztof Cugowski zawsze podkreślał swój wielki szacunek dla popowych przebojów Bud-

ki Suflera – *Takiego tanga* i *Balu wszystkich świętych*, które sprawiły, że płyty zespołu były rekordy sprzedaży, on zaś może godnie żyć. Ale zaznaczał też dystans do tej stylistyki.

„Jestem wykonawcą rockowym – mówił. – Wiem jednak, że gdyby nie zwrot w stronę muzyki pop, nie doczekalibyśmy jubileuszu 40-lecia na estradzie, bo nie udało się to ze względów finansowych. Dzięki dwóm płytom – »Nic nie boli tak jak życie« i »Bał wszystkich świętych« – stać mnie na to, co robię teraz z synami. Ale muszę też dodać, że ostatnie trzy lata istnienia Budki graliśmy wyłącznie klasyczny rockowy repertuar, w tym program *Cień wielkiej góry*, bo odnosząc sukces finansowy straciliśmy nieco na charyzmie. Dlatego zaprezentowaliśmy się rockowo m.in. na Przystanku Woodstock dla 700 tysięcy widzów, czym większość była zaskoczona”.

Synowie wokalisty działali już na muzycznej scenie 16 lat, gdy zdecydowali się nagrać pierwszą wspólną płytę „Zaklęty krąg” (2016).

„Nie mogło być mowy o żadnym nepotyzmie, synowie musieli się wylansować sami. Dopiero teraz, kiedy jesteśmy równi sobie, mogliśmy nagrać album. Nie chciałem im zaszkodzić i narazić na niewybredne zarzuty, że podpierają się tatusem – mówił Cugowski senior. – Nie planowałem rockowej kariery synów, ale do szkoły muzycznej ich wysłałem. (...) Mieszkaliśmy w pobliżu stadionu żużlowego. Kiedy miałem siedem lat i poszedłem do szkoły muzycznej, rodzice kupili mi pianino od najwybitniejszego żużlowca Lubelszczyzny, Włodzimierza Szwendrowskiego, wychowanka Ogniw Lublin. Żużel i muzyka w moim życiu od początku się mieszały. Zainteresowałem się żużlem właśnie przez to pianino”.

Krzysztof Cugowski jako senator RP odegrał czołową rolę w powołaniu do życia jednej z najnowocześniejszych instytucji kultury w kraju, czyli Centrum Spotkania Kultur w Lublinie. „Powień nieskromnie, że byłem pierwszą osobą, która sprawę dokończenia tej wieloletniej inwestycji podjęła po latach przerwy. Udało mi się namówić wiele ważnych osób, by niedokończonego teatralnego szkieletu nie przeznaczać na kolejny supermarket – mówił. – Kiedy przejeżdżam Alejami Racławickimi obok Centrum Spotkania Kultur, jestem dumny, że nie straszy już wrak budowy”. ■

KRZYSZTOF CUGOWSKI
od 1981 członek Sekcji B
Stowarzyszenia Autorów
ZAIKS, świętuje w tym
roku również 50-lecie
pracy. 30 maja, w dniu
swoich 70. urodzin,
został odznaczony
Złotym Medalem
„Zasłużony Kulturze
Gloria Artis”.
Fot. Jacek Poremba





VOO VOO. 35 lat na scenie

ROZPĘDZONY POCIĄG

TEKST Wojciech Bonowicz

Voo Voo to rozpędzony pociąg. Może to niewyszukana metafora, ale za jej pomocą można w jednym obrazie uchwycić wszystkie najistotniejsze cechy tego zespołu.

Po pierwsze, Voo Voo nie ogląda się za siebie, nie wraca do miejsc, w których było, nie celebruje własnej przeszłości. Nie znaczy to, że tę przeszłość lekceważy, przeciwnie – zespół jest dumny ze swego dorobku (35 lat koncertowania, kilkadziesiąt płyt), niekiedy go przypomina, ale się doń nie przywiązuje. Podczas występów gra głównie nowy materiał, a jeśli wraca do starszych utworów, to w zmienionych aranżacjach. Nie grywa koncertów „the best of”, a założyciel i lider zespołu Wojciech Waglewski twierdzi wręcz, że Voo Voo nie ma przebojów. To akurat niezupełnie prawda, ale na pewno nie przebojom grupa zawdzięcza swoje koncertowe powodzenie. Muzykę, którą gra, trudno się definiuje, ale jedno jest pewne: rządzi nią zasada rozwoju, nieustannej zmiany. Kiedy idzie się na Voo Voo, wiadomo, że nie wiadomo, czego się spodziewać. Może być ostro, potężnie, jazgotliwie lub przeciwnie – bardziej minimalistycznie, przestrzennie, nastrojowo. Może być więcej gitary albo więcej dęcia, może też być tak, że każdy z członków zespołu dostanie swoją część występu do zagospodarowania. Najczęściej zresztą koncert jest mieszaniną bardzo różnych elementów, z improwizacją na czele.

Z tym wiąże się drugi aspekt użytego na wstępie porównania. Ten pociąg jedzie przez coraz to inne krainy. Voo Voo ma za sobą okresy rockowe, jazzowe, okres etniczny, a nawet epizod elektroniczny. Zespół pojawił się w 1985 roku w atmosferze oczekiwania na nowe propozycje, zmęczenia punkiem i fascynacji zimną falą. Jednak już na wstępie pokazał, że będzie raczej w oryginalny sposób łączyć rozmaite stylistyki, niż dopisywać się do kogokolwiek. Waglewski miał za sobą interesujące doświadczenia z grającego muzykę improwizowaną zespołu Osjan i próbującej poszerzyć rockową formułę supergrupy Morawski – Nowicki – Waglewski – Hołdys. O sukcesie Voo Voo przesądził fakt, że liderowi udało się zgromadzić muzyków zainteresowanych poszukiwaniem różnych dźwięków i skłonnych do eksperymentowania. Stałą strategią zespołu stała się ucieczka do przodu: kiedy publiczność przywiązywała się do jakiegoś wizerunku, muzycy często znajdowali się już w innym miejscu.

Metafora pociągu jest też użyteczna, jeśli pamiętać się, że w trakcie tej muzycznej podróży pociąg Voo Voo miał stałą

lokomotywę i w miarę stały zestaw wagonów, a jednocześnie nieustannie zapraszał nowych podróżnych. Stałe wagony to oczywiście muzycy, którzy Voo Voo tworzyli (wspominam tylko tych związanych z zespołem przez co najmniej kilka lat): grający na rozmaitych instrumentach, choć głównie dętych, Mateusz Pospieszalski, basiści Jan Pospieszalski i Karim Martusewicz oraz perkusiści Andrzej Ryszka, Piotr „Stopa” Żyżelewicz i Michał Bryndał. Każdy z tych muzyków wniósł do zespołu nową energię, nowe pomysły i wpłynął na jego brzmienie. „Nie powiedziałbym, że my ze sobą pracujemy. To jest coś bardziej organicznego” – mówił w jednym z wywiadów Waglewski i choć jego słowa odnosiły się do relacji, jaka łączy go z Mateuszem Pospieszalskim, to równie dobrze można nimi opisać to, co się działo i dzieje się w całym zespole.

Co więcej, ważną częścią filozofii Voo Voo stały się spotkania z innymi artystkami i artystami. Lista jest naprawdę imponująca, są na niej między innymi: Urszula Dudziak i Katarzyna Nosowska, Anna Maria Jopek i Mamadou Diouf, Alim Qasimov i Esperanza Spalding, zespół Trebunie-Tutki i przybyli z Dalekiego Wschodu Buriaci. Niektóre spotkania miały charakter jednorazowy, inne trwały wiele lat, każde z nich było wzbogaceniem własnych poszukiwań muzycznych. Dla Waglewskiego muzyka jest interesująca właśnie jako coś, co rodzi się w spotkaniu – najpierw w spotkaniu między muzykami, a potem w spotkaniu z publicznością. Voo Voo rzadko rejestruje koncerty, o co zresztą część fanów ma do zespołu pretensje. Wynika to z przekonania, że są takie elementy koncertu, których po prostu zarejestrować się nie da; trochę jak w przypadku spektakli teatralnych, które po przeniesieniu na ekran tracą wiele ze swojej magii.

Na koniec coś bardziej anegdotycznego. Wojciech Waglewski urodził się w Nowym Sączu, który był ważną stacją kolei austro-węgierskich; jego dziadek był zresztą kolejarzem. Niewykluczone, że tu ma swoje źródło legendarne wręcz zamięłowanie lidera Voo Voo do punktualności. W zespole jest jednak coś, co w ogóle jest z ducha kolei i kolejnictwa: połączenie precyzji i fantazji, znakomitej organizacji i poczucia, że jest się częścią czegoś większego, jakiegoś piękna, które przepływa przez tworzone formy. To zespół, w którym zadania są starannie rozpisane, a jednocześnie nie cierpi na tym spontaniczność i radość muzykowania. Voo Voo – po 35 latach podróży – jest ciągle jak nowe.

To jego największy sukces. ■

FOT. MICHAŁ MURAWSKI / SHOOTMUSIC.PL

IZABELA TROJANOWSKA. 65. urodziny

PROFANKA W KRAWACIE

TEKST Marek Łuszczyna

Izabela Trojanowska kończy 65 lat, dzięki czemu osiąga wiek idealny dla dojrzałego muzyka. I już błąd: Okazja formalna, wymaga feminatywu, który jednak stylistyka języka polskiego w tym miejscu zdecydowanie odrzuca. Muzyczki można sobie posłuchać w samochodzie.

Składanie życzeń urodzinowych dorosłej kobiecie to w ogóle jest piruet na polu minowym. Należy z największą delikatnością i uwagą omijać rafy nietaktów, czujnym być jak kapitan Marko Ramius lawirujący wielkim cielskiem Czerwonego Października pomiędzy podwodnymi skałami Bliźniaków Thora.

Do takiego zadania należy wyznaczyć dżentelmena w każdym calu, co odnotowuję. Zerkając w stronę redakcji, śpieszę z zapewnieniem, że wyróżnienie to zostało w pełni docenione.

Wycięty z „Non Stopu” czarno-biały plakat Izabeli Trojanowskiej wisiał nad półką z puszkami po piwie (zbierałem) i stanowił dla mnie esencję popkultury lat 80. w Polsce.

Można było patrzeć na niego do połowy lat 90. i wciąż widzieć coś aktualnego: zimnofalowe stroje i modę na muzykę elektroniczną zahaczającą w sposób dość mroczny o stylistykę disco. W tym jednym konkretnym przypadku byłby to jednak trop fałszywy, bowiem Izabela Trojanowska nigdy żadnego gatunku kurczowo się nie trzymała. Zawsze miała otwartą głowę i umiejętność angażowania się w to, co w muzyce wydawało się jej wartościowe.

W wieku szesnastu lat Trojanowska wygrywa Festiwal Pieśni Sakralnej Sacrosong – zdobywając nagrodę im. Maksymiliana Kolbego. Młodziutkiej wokalistce statuetkę wręcza osobiście kardynał Karol Wojtyła. W tym samym roku artystka podbija serca – by tak rzec – po drugiej stronie sceny, wygrywając Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze. Dokłada jeszcze triumf w opolskim konkursie debiutów i... zawiesza działalność estradową na samym początku obiecującej kariery. Powodem jest wiele bardzo nieprzychylnych recenzji prasowych, które na każdą nastolatkę i każdego nastolatka podziałyby deprymująco.

Na estradę wraca w wielkim stylu w roku 1980, nawiązując współpracę z Budką Suflera – będzie to jedna z najlepszych decyzji w jej karierze. Specjalnie dla niej komponuje Romuald Lipko, a Andrzej Mogielnicki bierze się za teksty. Połączenie tych trzech nazwisk to murowany przepis na sukces, który rychło nadchodzi: Tyle samo prawd, ile kłamstw otrzymuje nagrodę publiczności w programie „Fonorama” oraz wygrywa 18. Krajowy Festiwal Piosenki Pol-

skiej. Hitem staje się także *Wszystko, czego dziś chcę*, piosenka absolutnie ponadczasowa, która w wielkim stylu powróci w roku 2018, przy okazji premiery serialu *Rojst*.

Tymczasem Trojanowska zajmuje drugie miejsce na festiwalu Interwizji w Sopocie, a rok później, w 1981 roku, hity ukazują się na debiutanckim winylu studyjnym: „Iza”.

Nakład? Blisko 1 000 000 (milion!) egzemplarzy. Tylko promujące płytę single rozchodzą się w 300 000 kopii.

Trojanowska jest na szczycie i postanawia zmienić nieco kierunek kariery. Rozstaje się z Budką Suflera i wiąże z zespołem Stalowy Bagaż. Jak może sugerować nazwa kapeli, oznacza to zmianę stylistyki na nieco cięższą. Konkretnie: na gitarowy rock. Trojanowska doskonale sprawdza się w tym repertuarze, minialbum Stalowego Bagażu rozchodzi się w 100 000 egzemplarzy. W tamtym okresie artystka po raz pierwszy podpada też władzy. Na festiwalu w Opolu śpiewa kapitalną piosenkę *Pieśń o cegle*. Utwór stylizowany jest na socrealistyczną przyspiewkę. Ubrana w czerwony krawat, stojąc obok nagiego, muskularnego mężczyzny trzymającego cegłę w miejscu figowego listka, Trojanowska śpiewa: „Podaj cegłę, podaj cegłę, zbudujemy nowy dom / na miarę naszych marzeń dom (...) Przyjdzie wiosna, to wyrosną setki nowych hut / wszystkiego wokół będzie w bród”.

Jeśli w głębokim kryzysie początku lat 80. nie jest to ironia wobec zbankrutowanej Gierkowej dolce vity, to co nią może być?

Cenzorom się nie podoba, jednak konsekwencje ograniczą się do protestu wystosowanego przez krakowski ZSMP, który wnioskuje o karę, podnosząc, że popularna Iza sprofanowała w Opolu symbol związku – czerwony krawat.

Już za chwilę będzie jednak dużo mniej zabawnie.

W tamtym czasie Trojanowska pracuje jak szalona. W stanie wojennym najpierw ukazuje się album studyjny „Układy”, nagrany m.in. z Janem Borysewiczem i Januszem Grzywaczem, a już kilka miesięcy później artystka wchodzi do studia, by nagrać kompozycje powstałe przy współpracy z Tadeuszem Nalepą.

Płyta „Pożegnalny cyrk”, mocno krytykująca wprowadzenie stanu wojennego, zostanie jednak w całości odrzucona przez cenzurę i ukaże się dopiero w wolnej Polsce. Trojanowska, nie widząc dla siebie miejsca w kraju, wyemigruje na Zachód. Wróci do Polski kontynuować karierę dopiero po przełomie 1989 roku.

Z punktu widzenia kogoś, kto miał nad łóżkiem jej plakat, podejmie najlepszą z możliwych decyzji. ■

FOT. ARCHIWUM IZABELI TROJANOWSKIEJ





JERZY FILAR, FOT. SŁAWOMIR MAKOWSKI

NASZA BASIA KOCHANA. 45 lat działalności POEZJA JEST WIECZNA

TEKST Janusz R. Kowalczyk

Zespół wokarno-instrumentalny Nasza Basia Kochana świętuje właśnie 45-lecie istnienia. Stworzony w gronie przyjaciół, połączonych wspólnym śpiewaniem i tworzeniem piosenek, powstał latem 1975 roku na Ogólnopolskiej Turystycznej Giełdzie Piosenki Studenckiej w Szklarskiej Porębie. Inicjatywa wyszła od późniejszego lidera formacji Jerzego Filara – wokalisty, gitarzysty, kompozytora i autora piosenek pisanych nierzadko wspólnie z Jackiem Cyganem, kierownikiem literackim grupy, który po latach wspominał: – Tam, na małej scenie w Bazie pod Ponurą Małą występowaliśmy dla publiczności, która leżała przez całą noc pod sceną zakuta w śpiwory, tam nad ranem śpiewaliśmy przy ognisku, a gwiazdy wpadały nam w gitary. Byliśmy razem w środku lat siedemdziesiątych, obok byli nasi przyjaciele z podobnych grup, też w tenisówkach lub w pionierkach, z gitarami w futerałach, które rozklejały się od rosy i sztywniały od słońca. Bez tych ludzi z pewnością byśmy nie istnieli, z pewnością bez nich nie byłibyśmy tacy.

Nasza Basia Kochana wywodzi się ze środowiska piosenki studenckiej określanej mianem „krainy łagodności”, skupiającej wykonawców z kręgu piosenki literackiej, balladowej i turystycznej. Swoją nazwę grupa obrała od imienia Barbary Bołtuckiej, przyjaciółki wykonawców mieszkającej obecnie w Australii. Oprócz Filara i Cygana w pierwszym składzie zespołu znaleźli się także: Wacław Juszczyński (gitara, wokal), Maria Kondratowicz-Pawlukiewicz „Miśka” (wokal), Andrzej Pawlukiewicz „Mały” (fortepian, wokal), Jerzy Rybiewski „Ryba” (wokal), Waldemar Wiśniewski (wokal).

Nasza Basia Kochana była od zawsze zespołem autorskim; muzykę piosenek pisali: Jerzy Filar, Wacław Juszczyński i Andrzej Pawlukiewicz; słowa – Jacek Cygan i Jerzy Filar. Grupa skupiała wykonawców z różnych miast Polski, co sprawiało, że repertuar przygotowywali korespondencyjnie (stąd nierzadko pojawiały się podwójne autorstwa muzyki lub tekstów), po czym go wykonywali, zjeżdżając się ze wsząd na spotkania artystyczne, próby czy koncerty. Występowali rzadko, ale wszędzie pozostawiali słuchaczy pod wrażeniem.

Estrada w apogeum rządów Gierka była zbyt migotliwa, żeby znalazło się na niej miejsce dla równie niszowego, ale i elitarnego gatunku muzycznego, jaki uprawiali, najczęściej zatem brali udział w koncertach klubowych. W grudniu 1980 roku grupa nagrała swoją jedyną płytę studyjną z największymi przebojami zespołu, m.in. *Za szybko*, *Sambą sikoreczką*, *Naszym Modiglianem*. Do nagrania płyty zostali zaproszeni znakomici goście, jak Krzesimir Dębski, Zbigniew Jareńko, Janusz Skowron, Kazimierz Jonkisz i wielu innych.

Pytany przez dziennikarzy lider zespołu Nasza Basia Kochana, co takiego znajduje w piosence literackiej, że zajmuje się nią od kilkudziesięciu lat, Jerzy Filar wyznał: „Przed wszystkim nośnikiem poezji jest słowo. Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale w tej muzyce to właśnie ono odgrywa najistotniejszą rolę. Muzyka, czyli forma się zmienia – poezja jest wieczna. Można ją śpiewać do muzyki barokowej, rockowej... ale tutaj najistotniejsza jest treść. Słowo fascynowało mnie właściwie od zawsze. Muzyka również ma dla mnie ogromne znaczenie – dla

tego też zajmuję się właśnie piosenką poetycką”.

Jerzy Filar urodził się 23 kwietnia 1953 w Rzeszowie, jednak całe swoje dzieciństwo i lata młodości spędził pod Giewontem. Jest absolwentem LO im. Oswalda Balzera w Zakopanem i Wojskowej Akademii Technicznej w Warszawie. Podczas studiów w latach 70. grał w zespole AST WAT. Po czym na swojej drodze spotkał Jacka Cygana, który notabene również ukończył studia na tej samej uczelni (Wydział Cybernetyki WAT), oraz kompanię przyjaciół, z którymi stworzył Naszą Basię Kochaną.

Jest laureatem wielu prestiżowych festiwali, m.in. I nagrody na XIII Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie dla zespołu Nasza Basia Kochana oraz nagrody indywidualnej za studencki Przebój Lata '76 *Samba sikoreczka*. Jako główny kompozytor i wykonawca piosenek nominowany był do Nagrody Akademii Fonograficznej FRYDERYK 2001 w kategorii Album Roku Poezja śpiewana/Piosenka autorska dla albumu „Cienie”.

Jerzy Filar posługując się gitarą, harmonijką ustną i swoim specyficznym, nieco chrapliwym głosem, potrafi wydobyć niezwykłą głębię z tekstów własnych i Jacka Cygana. Jego największymi przebojami są utwory takie jak: *Samba sikoreczka*, *Star a nie* (I nagroda za muzykę na KFPP Opole '85) czy *Kołysanka dla naszej Basi*. Występy uatrakcyjnia gawędami i anegdotami z gór. Osobowość sceniczna: duże poczucie humoru, niezwykła wokalistyka to cechy sukcesu jego koncertów. Współpracował m.in. z Hanką Bielicką czy Januszem Rewińskim, jednak przede wszystkim z własnym zespołem Nasza Basia Kochana. ■

JERZY KRYSZAK. 70. urodziny

SATYRYK Z MAŁĄ MISYJKĄ

TEKST Agnieszka Kozłowska

Nie ma chyba w Polsce nikogo, kto nie wiedziałby, kim jest Jerzy Kryszak.

Aktor z wykształcenia, satyryk i kabareciarz z wyboru, jest absolwentem Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Na początku swojej drogi zawodowej był związany z krakowskim Teatrem im. Juliusza Słowackiego i Ateneum w Warszawie, gdzie zasnął rolę Hamleta w 1983 roku. Grał w wielu filmach, między innymi u Feliksa Falka (*Wodzirej*) i Agnieszki Holland (*Aktorzy prowincjonalni*). W *Alternatywy 4* Stanisława Barei zachwyił wszystkich charakterystyczną rolą doktora Zdzisława Kołka.

Zawsze czuł się bardzo związany z tym, co się dzieje w kraju i na świecie i dlatego rok 1989 był dla niego także osobistym przełomem. Postanowił „mówić swoim własnym głosem” i rozpoczął karierę artysty kabaretowego. Początkowo jako współprowadzący w *Polskim zoo*. Zasnął także wówczas jako znakomity parodysta, a naśladowanie głosów znanych polityków przez pewien czas stało się znakiem firmowym Kryszaka. Jego parodia Lecha Wałęsy spotkała się z wielkim uznaniem syna polityka, który twierdził, że aktor jest lepszy niż oryginał. Zdaniem Jerzego Kryszaka – jeśli włoży się odpowiednią ilość pracy i poświęci dużo czasu, można sparodiować każdego, jednak przyjemność i satysfakcję daje mu naśladowanie postaci wyrazistych, które na dodatek budzą jego sympatię.

Dzięki swoim umiejętnościom głosowym jest także znakomitym aktorem dubbingowym. Możemy go usłyszeć w *Księżdzie dżungli*, *Piratach z Karaibów*, *Asteriksie na olimpiadzie* i wielu innych produkcjach filmowych.

Kiedy stał się artystą kabaretowym, przekonał się, jak niezwykle ważny jest dla niego osobisty kontakt z publicznością. To daje mu energię i uruchamia do tworzenia.

W kabarecie zachwyca go aktualność, fakt, że zdarzenie, które miało miejsce rano, już wieczorem może być przedmiotem zabawy scenicznej. Taki żart żyje krótko, ale ma wielką siłę. Dlatego Kryszak koncentruje się na sprawach aktualnych, starając się ośmieszać nie tylko władzę, ale i opozycję. Lubi zadrwić z kogoś, kogo lubi, bo wtedy ma pewność, że nie może go tak bardzo zranić. Jego, jak sam mówi, „małą misyjką” jest uczenie ludzi dystansu do świata i samych siebie. Twierdzi, że w życiu trzeba być czujnym, aby nie przespać ważnych rzeczy. Jest zresztą znakomitym obserwatorem, co czyni z niego błyskotliwego satyryka. Jerzy Kryszak nie lubi jednak oglądać występów kolegów po

fachu, bo nie chce się sugerować cudzym punktem widzenia rzeczywistości.

Ogromną pasją Kryszaka jest ogród i fotografia. Fascynuje go robienie zdjęć owadów, które pokazują doskonałość przyrody i jej unikatowość. Uwielbia ustawić aparat i obserwować grę światła na roślinach. Jego pierwsza wystawa fotograficzna miała miejsce w Toruniu podczas Międzynarodowego Festiwalu Przyrody (2016). W marcu tego roku pokazał w Muzeum Ziemi PAN 50 zdjęć pod wspólnym tytułem „Na czworakach, czyli scena na dole”.

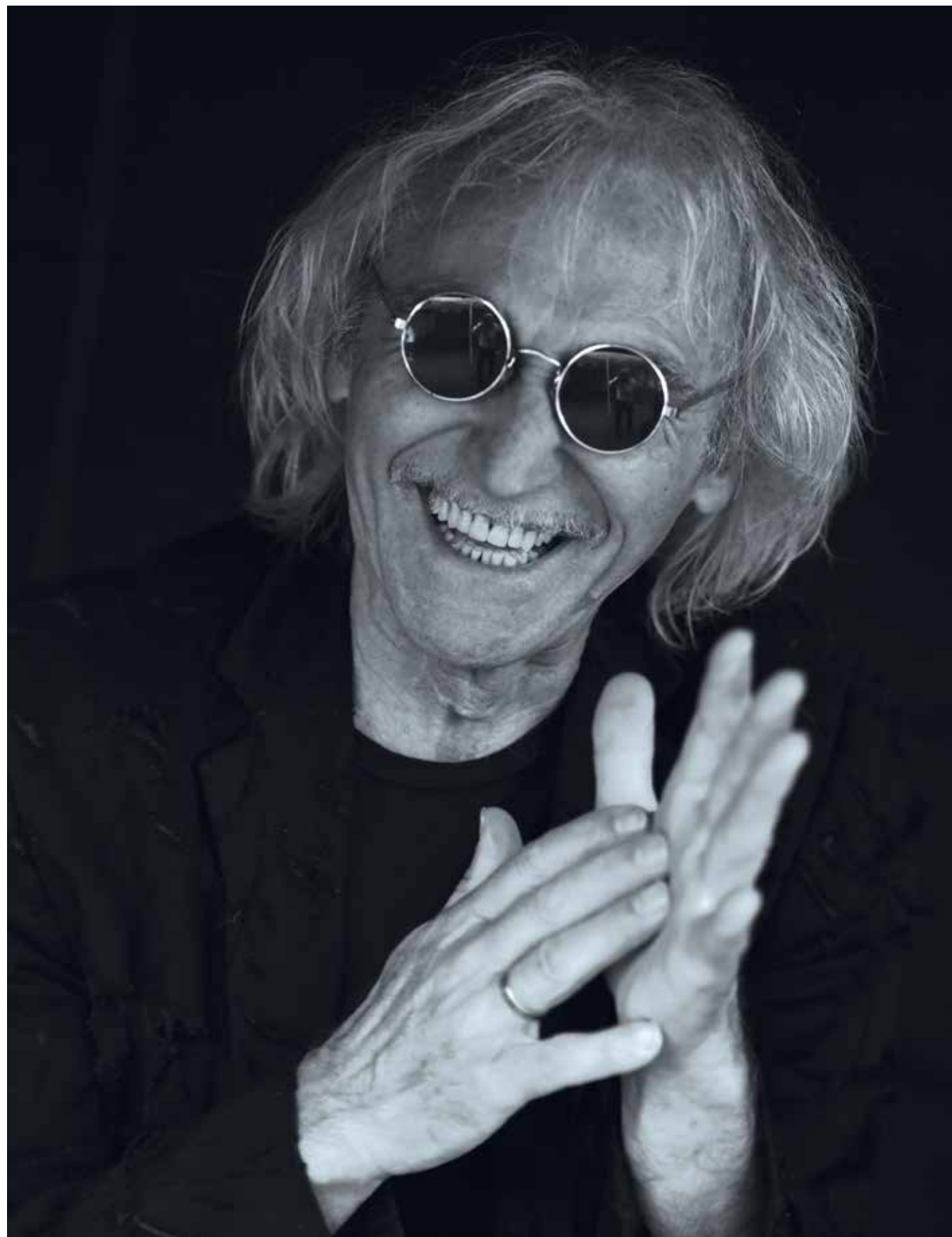
Dom otoczony ogrodem jest dla Jerzego Kryszaka czymś najwspanialszym w życiu, daje mu optymizm, dzięki któremu nie musi „znęcać się nad publicznością”. Rośliny, jak twierdzi, uczą cierpliwości i miłości do życia oraz pokory, która wycisza gwałtowność. Nie chce fotografować ludzi, bo uważa to za wchodzenie w ich zbyt osobistą strefę. Gdy robi komuś zdjęcie z ukrycia, ma wrażenie, że go z czegoś okrada.

Ceni bardzo także swoją prywatność i niechętnie się nią dzieli. Ma trzech synów, w stosunku do których jest bardzo opiekuńczy, i trzecią żonę Agnieszkę. Szczęście daje mu dom i uśmiechnięta małżonka. W ogóle jest zwolennikiem matriarchatu i uważa, że kobiety są dużo lepsze od mężczyzn. Oburza go to, że świat traktuje je gorzej. On jest nimi zachwycony. Są mądre, ciepłe i opiekuńcze. I żałuje, że nie rządzą światem.

Od najmłodszych lat jest pasjonatem żuźla. Spędzając wakacje u babci w Rawiczu razem z wujkiem, który odpowiadał za nagłośnienie na stadionie, bywał tam bardzo często. Uważa się za dobrego kierowcę i irytują go niezrozumiałe i nielogiczne manewry na drogach, wtedy włącza mu się „edukator” i chętnie wykonuje za kierownicą manewr pouczający. W samochodzie zdarza mu się rozmawiać z GPS-em, jeśli ten nie reaguje wystarczająco szybko, zbyt długo zmieniając trasę.

Mimo iż postrzegany jest czasami jako człowiek przede wszystkim niezwykle dynamiczny, co podkreśla rozwianymi włosami i białymi chodakami na scenie, w głębi duszy jest wrażliwcem. Całe życie towarzyszą mu wiersze Romana Śliwonika. Jerzy Kryszak twierdzi, że poezja daje inny smak życiu, prowokuje do zastanowienia się nad tym, po co żyjemy, jest w każdym z nas. Zdarza mu się również płakać na filmach, na przykład podczas oglądania westernu *Siedmiu wspaniałych*.

Cieszy go, że ludzie mijając go na ulicach, uśmiechają się. I niech to trwa jak najdłużej. ■



FOT. GRZEGORZ PYTKA

LEON TARASEWICZ

OPRACOWAŁY Jola Gola, Anna Grześ z Fundacji Villa Sokrates

Urodził się 14 marca 1957 roku w Waliłach Stacji na Białostocczyźnie. W latach 1972–1977 uczył się w Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, a następnie w latach 1979–1984 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Tadeusza Dominika.

Od 1996 do 2009 roku prowadził pracownię gościnną (potem stałą) na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, a obecnie prowadzi tam Pracownię Przestrzeni Malarskiej na Wydziale Sztuki Mediów. Mieszka w Waliłach.

Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień, m.in.: Nagrody im. Jana Cybisa (1998), Nagrody Fundacji Nowosielskich oraz Paszportu „Polityki” (oba laury w roku 1999). W 2005 roku został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, w 2007 roku zdobył Nagrodę Wielką Fundacji Kultury, w 2018 roku Nagrodę „Rzeczpospolitej” im. Jerzego Giedroycia oraz Nagrodę im. prof. A. Gieysztora, a rok później Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida. W roku 2018 otrzymał Nagrodę 100-lecia ZAiKS-u, a w 2019 wyróżniono go członkostwem honorowym naszego Stowarzyszenia.

Jego prace znajdują się we wszystkich znaczących kolekcjach polskich, a także wielu zagranicznych (Moderna Mu-seet w Sztokholmie, National Museum of Contemporary Art w Seulu, Tufts University Gallery w Bostonie). Wystawiał między innymi w Sztokholmie, Wenecji, Berlinie, Nowym Jorku, Barcelonie.

Wraz z Sokratem Janowiczem w 2009 roku założył Fundację Villa Sokrates i od 2016 jest prezesem oraz opiekunem merytorycznym wszystkich działań Fundacji.

Pasją artysty jest hodowla kur ozdobnych; jest wiceprezsem Klubu Hodowców Kur Ozdobnych „Gallus”.

Źródła malarstwa Tarasewicza tkwią w pejzażu. Artysta pokazuje go w syntetyczny sposób, zmieniając las, ziemię, pola, ptaki, wodę, góry – w wycinki rzeczywistości. Jego obrazy, choć „wycinają” fragmenty pejzażu, w rzeczywistości go poszerzają.

W związku z tym, w zasadzie już na początku drogi twórczej, malarstwo Tarasewicza przechodzi w przestrzeń galerii. Zmienia skalę i sposób oddziaływania. Wychodzi poza ramy. Już w 1985 ptaki pojawiają się na ścianach Galerii Foksal. Potem artysta przedstawia coraz mniejszy wycinek rzeczywistości. Wyabstrahowane kolorowe pasy jego obrazów przechodzą na ściany galerii (Galeria Biała, 1993; Galeria Foksal, 1994; Galeria Arsenał, 1995). Przestrzeń zamknięta w ścianach galerii szybko przestaje wystarczać artyście, zaczyna malować na projektowanych przez siebie powierzchniach (BWA Katowice, 1995; Galeria Arsenał, 1995). Pojawia się koncepcja „wejścia w przestrzeń” obrazu. Stąd realiza-

cje takie, jak na wystawach „Sztuka wobec natury” (Zachęta, 1996) czy „Granice obrazu” (CSW, 1997), gdzie pojawiają się budowane przez artystę konstrukcje lub filary „unoszące” jego malarstwo.

W 1999 roku obrazy zaczynają „spływać” na podłogę galerii (DAP, 1999; Biennale w Wenecji, 2001). Potem pojawiają się kolejne kroki: w Galerii Foksal (2000, ekspozycja niejako powtórzona w Springer & Winckler Galerie w 2001) czy w instalacji na wystawie „Here & Now” (Zachęta, 2001) i w Galerii Białej (2001) – materia malarska uwięziona zostaje w drewnianych konstrukcjach. W auli ASP w Warszawie artysta po raz pierwszy pokazuje konstrukcję z desek. Realizacja zostaje powtórzona w Berlinie w galerii Clausa Nordenhake. Wystawa w CSW w Warszawie (2003) jest kolejnym krokiem w poszukiwaniu przestrzeni koloru i kondycji malarstwa. W 2005 roku artysta zaczyna eksperymenty łączące malarstwo przestrzenne z lustrami; bada doświadczenie iluzji, wciąż poszerzając obszar swej wypowiedzi (Instytut Polski w Berlinie, Galeria Biała w Lublinie, Galeria Foksal w Warszawie. Podczas ekspozycji w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (2008) artysta realizuje wolnostojącą konstrukcję, która wypełnia przestrzeń krużganków.

Kolejne instalacje stają się specyficzne dla miejsca (site-specific) – jak wielka instalacja na Placu Artystów w Kielcach (2011), na Rynku Starego Miasta w Lublinie (2014) czy „Unia” w lubelskiej Kaplicy św. Trójcy (2013) i „Modry” w Muzeum Śląskim w Katowicach (2015). Na otwarcie nowej siedziby Galerii Białej w Lublinie artysta przygotował wystawę „Granice malarstwa – granice galerii” (2013). Wystawa „Waliły-Kraków-Waliły” na Dworcu Głównym w Krakowie w ramach ArtBoom Festival (2016) odnosiła się do podróży artysty z Walił i powrotu do domu. Podczas ekspozycji w Galerii El w Elblągu w dawnym kościele gotyckim została wkomponowana konstrukcja przypominająca statek, która wchodzi w dialog z miejscową historią (2016–2017). W 2018 roku Tarasewicz zabiera głos na temat przemilczanej zbrodni popełnionej przez oddział „Burego” we wsi Zaleszany (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu).

Artysta sięgnął również po światło, które mimo pozornej niematerialności jest najbardziej podstawowym tworzywem malarskim (Łapicze, 2009; Galeria Biała w Lubinie, 2013; Galeria Ego w Poznaniu, 2016; Triest i Belgrad w 2016; Galeria Foksal, 2018).

Ekspozycję w Muzeum Architektury we Wrocławiu (2018) jury uznało za Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla i przyznało Grand Prix oraz nagrodę w kategorii wystaw czasowych.









Kaplica Św. Trójcy, *Uni/Ja-Uni/On*, Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej „Open City / Otwarte Miasto”, Lublin, 2013. Fot. Jan Gryka







Polacos. El nou art de Polònia, Plaça Real w Barcelonnie, 2002. Fot. Grzegorz Dąbrowski

29 MAJA 2020

JERZY PILCH

Wyrwa po zawodowcu

TEKST Marcin Sendeki

„Generalnie ludzie umierają w ten sposób – pisał w Dru-gim dzienniku pod datą 30 marca 2013, a pisał to o śmierci Krzysztofa Kozłowskiego – że są, a potem ich nie ma. Jed-nych wspomina się krócej, innych dłużej, za jednymi się tęskni, za drugimi wcale – śmierć, koniec czyjegoś świata, w zasadzie nie ma dla świata znaczenia, świat istnieje dalej. Z wyjątkiem tych przypadków, kiedy przestaje istnieć, wy-latuje w powietrze, idzie w rozsypkę. Z wyjątkiem tych przy-padków, kiedy powstają w nim wyrwy jak po katastrofie, le-je jak po bombardowaniu i finezyjne szczeliny, przez które przebija silne światło daremności istnienia”.

Jerzy Pilch był jednym z najwybitniejszych prozaików ostatnich kilku dekad. Wypracował własny niepodrabialny styl, a z rodzinnej, „luterskiej” Wisły uczynił coś na kształt polskiego Macondo. Był też nieporównanym felietonistą, który sprawiał, że rzesze wielbicieli przez wiele lat lekturę „Tygodnika Powszechnego”, „Polityki”, „Dziennika” i „Prze-kroju” zaczynały od jego tekstów.

Że została, że zostanie po nim wyrwa, to rzecz pewna, bo Jerzy Pilch był na wiele sposobów wyjątkowy. Chyba nikt inny zajmujący się literaturą (w sensie ścisłym – on sam lu-bił w pisaniu szafować takim właśnie uściśleniem) nie tra-fił i na salony, i pod strzechy jak on. Był więc Pilch prozaik, felietonista, diarysta, samotnik, bywalec, ulubieniec Kra-kowa, Warszawy i Wisły, a przez chwilę i Kielc, pierwszy luteranin RP, pogromca serc niewieścich, rzucający uroki na niemal wszystkich, których napotkał. Był cierpliwy ki-bic Cracovii, piewca warszawskiej ulicy Hożej, łowca lukra-tywnych kontraktów, tytan pracowitości, mistrz nagłych i bolesnych dla niektórych wolt, laureat nagród i pieszczoch opinii, chwalony przytomnie i nieprzytomnie, czasem nie-przytomnie atakowany, co tylko dodawało mu blasku.

I był Jerzy Pilch długo zmagający się z demonem alkoholu, a w ostatnich latach z chorobą Parkinsona, z której uczynił też ważny temat swoich dzienników. Zresztą, niemal każde z jego wcieleń znajdziemy, mniej czy bardziej przetworzone, w powieściach, opowiadaniach, felietonach, w idących chy-ba w setki wywiadach dla pism najróżniejszego autoramen-tu. „Stworzył tak malowniczą postać samego siebie, że okład-ki pism kolorowych, którym wywiadów udzielał z kapryśną szcudrobliwością, wyglądały przy nim jak habity szarytek w dyskotekowej mgle” – pisał w swoim wspomnieniu w in-ternetowym „dwutygodniku.com” Marek Zaleski.

Zyskał sławę na długo przed książkowym debiutem – to-mem opowiadań *Wyznania twórcy pokątniej literatury ero-tycznej* (wydanym w londyńskim Pulsie w 1988 roku, rok później wyróżnionym Nagrodą Fundacji imienia Kościel-skich) – właśnie jako zjadliwy felietonista krakowskiego mó-wionego pisma „NaGłos”, gdzie szczególnie upodobał sobie okrutne naigrawanie się z literackich wypocin czempionów stanu wojennego. (To wtedy, we wczesnych latach 80., do-wiedziałem się o istnieniu Jerzego, słuchając nagranych na kasetę wydania „NaGłosu” z Pilchową recenzją tomu wier-szy erotycznych Janusza Przymanowskiego).

Fortuna długo mu sprzyjała. Jego książki rozchwytywa-no, podpisywał lukratywne kontrakty, był aktorem, bo-haterem kronik towarzyskich i uczonych analiz. Nawet gdy był mniej czynny lub w słabszej formie, wszyscy wiedzie-li, że jest, i że prędzej czy później na księgarskich półkach pojawi się „nowy Pilch” i będzie o czym rozmawiać. W roku 2001 otrzymał Nagrodę Nike za powieść *Pod Mocnym Anio-łem*, zekranizowaną potem przez Wojtkę Smarzowskiego, w 2013 nagrodę miesięcznika „Odra”, a w 2014 Nagrodę Li-teracką Gdynia za swoją najwybitniejszą, jak sądzę, i najbar-dziej tajemniczą książkę *Wiele demonów*. To w niej, myślę sobie, osiągnął pisarskie spełnienie, i to ona wraz garścią felietonów wszystkim przyszłym czytelnikom zaświadczać będzie o jego artystycznej wielkości.

Zmarł późnym piątkowym popołudniem. W Kielcach, do-kąd przeprowadzili się z żoną z Warszawy w grudniu ubieg-łego roku – i tam spoczęły jego prochy.

Przed przeprowadzką co jakiś czas spotykaliśmy się w parę osób z Jerzym i Kingą w warszawskiej księgarni „Korekty” przy placu Zbawiciela, żeby wypić kawę i niezobowiązująco pogadać. Potem przyszła zima, po niej pande-mia i nic nie wyszło z planowanej wyprawy do Kielc, żeby sprawdzić, jak się też Pilchowie urządzili w nowym miejscu.

Bardzo go zawsze lubiłem. Także i za to, że kiedyś napi-sałem recenzję, która go najwidoczniej rozwścieczyła i zma-sakrowała mnie, niekoniecznie słusznie, w swoim felietonie dla „Dziennika”, ale po jakimś czasie, kiedy zaczynał pisa-nie dla „Przekroju”, gdzie wtedy pracowałem, wziął mnie na bok, przeprosił i powiedział: „Wiesz, jesteśmy zawodowca-mi, czasami faulujemy, ale obaj wiemy, że tak się w to gra”.

Niech spoczywa w pokoju. ■



FOT. ARCHIWUM OPERY WROCŁAWSKIEJ

28 KWIETNIA 2020

TERESA KUJAWA

Zatracona w sztuce tańca

TEKST Emil Wesołowski

„Gdyby moim przeznaczeniem było zostać pielęgniarką czy krawcową, tak samo zatraciłabym się w tych zawodach jak w sztuce tańca”.

Na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zostałam uczniem Teresy Kujawy w Poznańskiej Szkole Baletowej, gdzie uczyła tańca charakterystycznego. Po dyplomie spotkał się na scenie Opery Poznańskiej jako koledzy tancerze i artyści, dla których tworzyła swoje dzieła choreograficzne. Była pedagogiem i choreografem niezwykle wymagającym i precyzyjnym, często nie do zniesienia, jednocześnie jednak kochającym swoich artystów i obdarzającym ich niejednokrotnie przyjaźnią. Miałem szczęście być tym wyróżnionym do ostatnich chwil Jej życia.

Teresa Kujawa była tancerką, pedagogiem, choreografem i reżyserem. Urodziła się 11 grudnia 1927 roku w Bydgoszczy, a edukację baletową zdobywała w Toruniu, w szkole baletowej Zofii Pflanz-Dróbeckiej. Zadebiutowała na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy. W 1947 r. rozpoczęła pracę w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu. Po dwóch latach przeniosła się do Poznania, gdzie w Operze Poznańskiej tańczyła przez 10 lat jako solistka baletu. Rozpoczęła też pracę pedagogiczną w Poznańskiej Szkole Baletowej, co nie przeszkodziło jej uzupełniać własnego wykształcenia. Zdała maturę w Technikum Kinematografii i ukończyła Wydział Pedagogiczny w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie. W tym czasie wyszła też za mąż za Conrada Drzewieckiego, za którym wyjechała na dwa lata do Francji. Był to ważny okres w jej życiu. Tańcząc w Theatre d'Art du Ballet w Paryżu, zadebiutowała jako choreograf, tworząc dla tego teatru balet do *Małej suity* Witolda Lutosławskiego. Kształciła się w wielu dziedzinach tańca niedostępnego w Polsce, zdobywając umiejętności w tańcach hiszpańskich, modern jazzie i szeroko rozumianym tańcu współczesnym. Całą zdobytą wiedzę przekazywała po powrocie do Polski w 1960 r. adeptom sztuki baletowej w Poznańskiej oraz Warszawskiej Szkole Baletowej, a także w Konserwatorium w Moskwie.

Od 1960 do 1971 roku była solistką baletu Opery Poznańskiej, tworząc takie niezapomniane kreacje jak *Młynarka w Trójkątym kapeluszu* Manuela de Falli, *Carabosse w Śpiącej Królewnie* Piotra Czajkowskiego, *Zarema w Fontannie Bachczy-saraju* Borysa Asafiewa, *Bernarda Alba w Domu Bernardy Al-*

ba Garcii Lorki, *Lady Makbet w Wariacjach na temat Szekspira* Conrada Drzewieckiego i wiele innych. Jako swoich mistrzów wymieniała Feliksa Parnella, Stanisława Miszczyka, Zenona Wójcikowskiego i Conrada Drzewieckiego.

Teresa Kujawa tworzyła spektakle wyjątkowe, nie wzorowała się na nikim, szukała własnego języka choreograficznego, czerpiąc ze wszystkich gatunków tańca i swego bogatego doświadczenia. Jej choreografie były precyzyjnie przemyślane, ściśle związane z muzyką, oddające charakter i strukturę utworu, do którego powstawały. W swej długiej karierze prowadziła zespoły baletowe w Operze Wrocławskiej i Teatrze Wielkim w Łodzi, była choreografem w Teatrze Wielkim w Warszawie, Polskim Teatrze Tańca, operach w Łodzi i Wrocławiu, Teatrze Muzycznym w Gdyni, Operze i Operetce Szczecińskiej. Wśród wielu baletów, które stworzyła, były *Dziadek do orzechów* i *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego, *Spartakus* Chaczaturiana, *Coppelia* Delibes'a, *Kopciuszek* Prokofiewa, *Z chłopa król* Bacewicz, *Exodus* Kilara, *Rzeźby mistrza Piotra* Twardowskiego, *Medea* Łuciuka, *Mandragora*, *Mity*, *Harnasie* i *IV Symfonia* Szymanowskiego, *Czarodziejska miłość*, *Yerma*, *Krótkie życie* de Falli, *Goya* Rodriga. *Rzeźby mistrza Piotra* i *Medea* zostały zrealizowane w formie filmowej przez TVP. Dla Mosfilmu zrealizowała we współpracy z Leonidem Ławrowskim *Bolero* Ravela. Zrealizowała także – jako reżyser i choreograf – *Carmen* Bizeta w Operach Wrocławskiej i Szczecińskiej, *Barona cygańskiego* Johanna Straussa w Szczecinie, *Halkę* Moniuszki i *Madame Butterfly* Pucciniego w Teatrze Wielkim w Łodzi.

Maestrę Teresę Kujawę wielokrotnie nagradzano: otrzymała Nagrodę Miasta Wrocławia (1982), Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki (1985), Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1986), Nagrodę ZASP „Terpsychora” za osiągnięcia w choreografii i pracy pedagogicznej (1998), Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAIKS za całokształt twórczości w dziedzinie choreografii (2007), Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2007), Złotą Odznakę Miasta Wrocławia (2016).

Kochana Tereso, dziękujemy Ci za to, jak wspaniałym byłaś człowiekiem, jak znakomitą byłaś choreografem, jak wiernym i oddanym byłaś przyjacielem, że nauczyłaś nas szacunku i pokory wobec naszej sztuki, nauczyłaś kochać teatr i żyć dla niego. ■

8 MAJA 2020

WŁODZIMIERZ NIDERHAUS

Przyjaciel mistrzów i debutantów

TEKST Barbara Hollender

Był w środowisku filmowym ważną postacią. Przepracował w warszawskiej wytwórni filmowej przy ulicy Chełmskiej pół wieku. Postawny, jowialny, wydawał się niezniszczalny. Nikt, poza najbliższymi, nie wiedział, że choruje.

Kochał kino, lubił być producentem. I umiał. Był wymagający, ale szanował artystów. Dopieszczał dokument, jednak jego ambicją była też produkcja filmów fabularnych. Był ze swoich tytułów dumny. Kiedy spotykaliśmy się gdzieś przypadkiem, zawsze mówił: „Mam świetny film, musisz zobaczyć”. Cenił kino tradycyjne, ale nie stronił od eksperymentów i nowoczesności. To nie przypadek, że w WFDiF powstałi *Ekscentrycy*. Po słonecznej stronie ulicy Janusza Majewskiego, *Panie Dulskie* Filipa Bajona czy *Karbala* Krzysztofa Łukaszczyka, ale też *Róża* Wojciecha Smarzowskiego, *Różyczka* Jana Kidawy-Błońskiego, *7 uczuć* Marka Koterskiego, *Galerianki* Katarzyny Rosłaniec, a wreszcie filmy tak inne i oryginalne jak „Córki Dancingu” Agnieszki Smoczyńskiej, *Prosta historia o morderstwie* Arkadiusza Jakubika czy *Dziewczyna z szafy* Bodo Koxa. Od 2013 roku w WFDiF zrealizowano też 50 spektakli „Teatroteki”. Młodzi reżyserzy, często debutanci, przenosili na ekran współczesne dramaty pisane przez autorów nowej generacji. W 2019 roku formuła poszerzyła się jeszcze o spektakle dla dzieci.

Włodzimierz Niderhaus współpracował z twórcami wielu filmowych generacji – od Janusza Majewskiego do Katarzyny Rosłaniec. Niderhaus przyjaźnił się ze starymi mistrzami, ale też starał się wyszukiwać zdolnych debutantów.

Po jego śmierci Majewski na Facebooku napisał: „On wiedział, że wartości filmu nie mierzy się »oglądalnością« ani modą festiwalową, potrafił wybierać z projektów te, które uznawał za obiecujące i znaczące, wtedy wkładał całą swoją energię i wiedzę w ich forsowanie. Nie zrażał się trudnościami, potrafił odeprzeć ataki wrogów i kombinatorów, bo miał jasne i niezłomne zasady moralne. Wiele razy zażegnał różne kryzysy i katastrofy, bo po prostu kochał kino. Straciłszy Wielkiego Przyjaciela i jest to strata niepowetowana, trudno sobie wyobrazić, co będzie po Nim. Ja straciłem bardzo bliskiego, serdecznego Człowieka i kumpla, którego będzie mi bardzo brak. Żegnaj, Włodku, bracie!”.

„To był GIGANT” – wtórował mu Jerzy Antczak, a Maciej Ślesicki stwierdził: „Trochę się śmialiśmy, że to mafioso... Ale mam duży szacunek dla Jego osiągnięć i wspierania debutantów. Na pewno jest to koniec pewnej epoki. Smutek”.

I jeszcze młody reżyser Michał Szcześniak: „Pan Włodzimierz walczył o młodych filmowców, o debiuty fabularne, dokumentalne i teatroteki. Dzięki w imieniu tego najmłodszego pokolenia. R.I.P. Będzie Pana brakowało”.

„Dyrektor” – jak mówili o nim współpracownicy – nie ograniczał się do produkcji filmów. Wiedział, że przez lata jednym z najsłabszych ogniw polskiego kina był scenariusz. Przy wytwórni stworzył więc Wytwórnię Scenariuszy, zaprosił do niej ciekawych wykładowców. Studium funkcjonuje od 2013 roku, co rok wypuszcza kilkunastu absolwentów.

Włodzimierz Niderhaus urodził się w Warszawie, w czasie postania, 18 sierpnia 1944 roku. Był absolwentem Wydziału Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice, ale nie chciał pracować jako inżynier. Miał 26 lat, gdy związał się z kinem i z warszawską Wytwórnią Filmów Dokumentalnych. I tak już zostało. W 1989 roku dostał nominację na dyrektora instytucji. Pełnił tę funkcję nieprzerwanie, przez 30 lat. Przeżył tam różne chwile, także trudne. Obronił wytwórnię, gdy jej teren chcieli wykupić deweloperzy, a kiedy zlikwidowano zespoły filmowe „Tor”, „Kadr” i „Zebrę”, które miała wchłonąć WFDiF, stanął na czele nowej struktury. Niektórzy mieli mu to za złe, on sam jednak mówił: „Wytwórnia była zawsze moim oczkiem w głowie. I teraz też przyjmuję tę nominację, żeby ją chronić”.

Rozwinął dział digitalizacji filmów, unowocześniał sprzęt, prowadził edukację i warsztaty dla szkół. Ale lubił też „filmowe” życie. Jeździł ze swoimi filmami na wszystkie festiwale. Bywał na wielkich i małych imprezach europejskich, ale też w Gdyni i w Koszalinie na przeglądzie „Młodzi i film”, na Krakowskim Festiwalu Filmowym i Festiwalu „Off Camera”, we Wrocławiu na Nowych Horyzontach. Lubiał „Camerimage” i Warszawski Festiwal Filmowy. Gadał z ludźmi, biesiadował, bo lubił dobrze zjeść. I wszędzie reklamował swoje produkcje. Niedawno z dumą obchodził 70-lecie Wytwórni.

Dziś na premierę, którą przesunął koronawirus, czeka świetny film *Zieja* Roberta Glińskiego, pandemia przerwała realizację *Raportu Pileckiego* Leszka Wosiewicza i *Śmierci Zygielbojma* Ryszarda Brylskiego.

Niderhaus pracował niemal do ostatniej chwili. Nie skarżył się. Nikt nie zauważył, że chorował. Bardzo ciężko. Umarł w domu, 8 maja. Na stronie WFDiF przyjaciele napisali: „Dyrektorze, żegna Cię cała wytwórnia!”. ■



FOT. K. RAINKA / WFDiF



MIROŚŁAW RACZKOWSKI

27 kwietnia 2020

TEKST Grzegorz Sowula

Fotografował ludzi i kraj – jego czarno-białe portrety miast są wartościową dokumentacją powojennej Polski. Mirosław Raczkowski, członek Sekcji L – Autorów Prac Fotograficznych naszego Stowarzyszenia od 1964 roku, zmarł 27 kwietnia br., siedem lat – co do dnia – po śmierci żony Zofii, z którą współpracował od początku jej fotograficznej kariery.

Pochodził z rodziny o tradycjach patriotycznych; urodzony w 1927 w Warszawie, okupację spędził z matką w Józefowie. Jego ojciec, oficer Wojska Polskiego, walczył w armii polskiej na Zachodzie, po wojnie pozostał w Wielkiej Brytanii. Naciski matki sprawiły, że Mirosław rozpoczął stu-

dia na Politechnice Warszawskiej, ale zamiłowanie do górskich wypraw i fascynacja fotografią (zrobił sobie nawet prosty aparat) pchnęły go w stronę zawodu, któremu pozostał wierny przez całe życie.

Przez wiele lat był fotografem prasowym, związanym m.in. z „Głosem Pracy”, organem związków zawodowych, dokumentował spotkania i zjazdy. Ich uczestnicy chętnie kupowali na pamiątkę swoje zdjęcia. Należał do grupy twórców, którzy dla pocztówkowego potentata, Biura Wydawniczego „Ruch”, uwieczniali odbudowującą się Polskę – nową architekturę, urbanistykę, przyrodę, zabytki, krajobraz. Dzięki zamiłowaniu do technicznych usprawnień dysponował świetnie wyposażonym studiem, z którego często korzystali koledzy: konstruował nowe maszyny w ciemni, zbudował automatyczny fotolab; bez obaw zaakceptował przejście od tradycyjnej „chemii” do fotografii cyfrowej – miał 86 lat, gdy przygotował, posługując się technikami komputerowymi, ostatnią edycję kalendarza ze zdjęciami żony Zofii.

Był jej nauczycielem i wytrwałym asystentem, kiedy jej talent został doceniony w kraju i za granicą – Zofia pasjonowała się końmi od dziecka, jak sama mówiła. Pierwszy raz ujrzała araby w Janowie Podlaskim, stała się „nadworną” fotografką koni z polskich hodowli. Albumy z jej zdjęciami ukazywały się w zachodnich wydawnictwach, zaproszenia z Norwegii pozwalały jej (i mężowi) na coroczne wyjazdy do położonych w górskich terenach stadnin, co łączyło ich pasje do gór i koni. „Kolekcjonował chmury i zachody słońca, które Zosia wykorzystywała w swoich fotomontażach” – wspomina wnuczka. Sam najchętniej fotografował jesienią, kiedy mógł siedzieć w swych ulubionych „depetchach” ZAIKS-u w Zakopanem i Krynicy.

Mirosław Raczkowski pozostawił ogromne archiwum. Jego prace pokazywane były na wielu wystawach (m.in. „Człowiek w Polsce Ludowej”, przygotowanej w 1963 przez Zachętę), nagradzane i wyróżniane w konkursach i na pokazach. Od 1956 roku należał do Oddziału Warszawskiego ZPAF. ■

FOT. ZOFIA RACZKOWSKA



JOLANTA OWIDZKA

25 marca 2020

TWÓRCZYNI ZALICZANA DO CZŁOWYCH KREATORÓW TKANINY ARTYSTYCZNEJ. ZMARŁA NALEŻAŁA DO SEKCJI J – AUTORÓW DZIEŁ PŁASTYCZNYCH NASZEGO STOWARZYSZENIA.

Urodzona w Radomiu, tuż po wojnie zaczęła studia w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie, by następnie przenieść się na warszawską Akademię Sztuk Pięknych.

W niesprzyjających dla sztuki czasach socrealizmu Owidzka znalazła zatrudnienie w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, gdzie współpracowała m.in. z Jerzym Sołtanem i Oskarem Hansenem. Sama też propagowała i realizowała nowatorskie podejście do artystycznego taktwa.

W 1962 w Lozannie zainaugurowano Biennale Tkaniny Artystycznej. Polska reprezentacja z Jolantą Owidzką, Magdaleną Abakanowicz i Wojciechem Sadleym na czele zyskała powszechny aplauz.

Tekstylne kompozycje artystki znalazły się w teatrach, filharmoniach, bankach i biurach. Nade wszystko o koncepcji decydowała architektura wnętrza. Powstawały dzieła z pogranicza fresków, mozaik, reliefów.

Jeszcze w grudniu 2019 roku Jolanta Owidzka miała retrospektywę w Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie i wzięła udział w wernisażu.

Na maj planowała kolejny pokaz, tym razem w prywatnej galerii Stefana Szydłowskiego.

Miała 93 lata.



WINICJUSZ CHRÓST

28 marca 2020

GITARZYSTA, KOMPOZYTOR, CZŁONEK SEKCJI B – AUTORÓW UTWORÓW MUZYKI ROZRYWKOWEJ I TANECZNEJ NASZEGO STOWARZYSZENIA. MIAŁ 67 LAT.

Pamiętany jako muzyk legendarnego Breakoutu, często współpracował z Andrzejem Korzyńskim. Od debiutu w 1971 roku związany był z warszawską „Stodołą”. Był cenionym muzykiem sesyjnym, współpracującym nie tylko z wieloma grupami i solistami, ale także z big-bandem Polskiego Radia, którym kierował Andrzej Trzaskowski. Nagrywał i był realizatorem muzyki do filmów, pojawił się też na ekranie w roli muzyka w filmie Pawła Karpiańskiego *To tylko rock* (1983). Jest autorem muzyki do wszystkich piosenek Ewy Bem na jej płycie *I co z tego masz* (1986).

W założonym i prowadzonym przez niego w Sulejówku studiu nagrań swoje utwory i płyty realizowały gwiazdy polskiej sceny muzycznej, wśród nich Grzegorz Ciechowski, Monika Brodka, Stanisław Soyka, Maryla Rodowicz, Leszek Możdżer, Kasia Kowalska, Wojciech Karolak, Kayah, Osjan, Lady Punk i wiele innych.

W studiu Winicjusza Chrósta chłopcy z T.Love po raz pierwszy zapewniali, że *Chłopaki nie płaczą*, a Wilki wychwalały *Baśkę*.

„Winek bardzo kochał jazz, ale wodził się z bluesa” – wspominał Robert Gawliński na łamach Dziennika.pl. – Bo li w tych tragicznie dziwnych czasach odejście tak wspaniałego człowieka”.



WŁODZIMIERZ KLONOWSKI

4 kwietnia 2020

FIZYK O SPECJALNOŚCI BIOMEDYCZNEJ. OD 1971 ROKU NALEŻAŁ DO SEKCJI I – AUTORÓW DZIEŁ NAUKOWYCH NASZEGO STOWARZYSZENIA.

Urodzony w 1945 roku w Moskwie podczas powrotu rodziny z zesłania na Ural, mieszkał i uczył się w Warszawie. W 1968 obronił dyplom na Wydziale Fizyki UW, specjalizując się w biofizyce; pięć lat później zrobił doktorat w Instytucie Fizyki, poszerzając równocześnie swe zainteresowania o neurochirurgię. Po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego przeniósł się z rodziną do Niemiec, gdzie uzyskał stypendium naukowe Maksa Plancka w Getyndze, stamtąd zaś w 1984 do USA. Przez dwa lata był wykładowcą Brandeis University w Waltham, MA, następnie (od 1986) McMaster University w Hamilton w Kanadzie, w którym to kraju się osiedlił. W 1994 wrócił do Polski, od 1995 był pracownikiem naukowym Instytutu Biocybernetyki i Inżynierii Biomedycznej PAN.

W pracy naukowej sięgał do wielu dyscyplin, zajmując się zarówno neuropsychologią, jak i filozofią złożoności. Był popularyzatorem nauki, zwłaszcza biofizyki, autorem licznych publikacji w prasie branżowej, także cieszącej się dużym powodzeniem u czytelników książki *Tajemnice biofizyki* (1981). Angażował się we współpracę naukową między uczelniami i instytucjami na polu międzynarodowym, był ekspertem polskich i europejskich instytucji, w tym Polskiej Izby Ekologii.



JANUSZ WASYŁKOWSKI

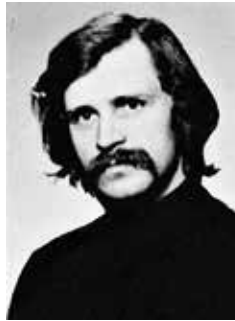
14 kwietnia 2020

POETA, PUBLICYSTA. OD 1967 ROKU BYŁ CZŁONKIEM SEKCJI F – AUTORÓW DZIEŁ LITERACKICH NASZEGO STOWARZYSZENIA.

Urodzony we Lwowie, pozostał już na zawsze jego obywatelem. Po wojnie trafił do Wrocławia; tam w latach 50. studiował polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim i tam zakładał studencki Teatrzyk Satyry „Ponuracy”. Na scenie debiutował sztuką *Wszystko przepadło*, którą w 1957 wystawił Teatr Fredreum w Przemyślu. Był autorem sztuk teatralnych i adaptacji dokonanych dla Teatru Telewizji, a także realizatorem kilkudziesięciu spektakli dla Teatru Rozrywki TVP, którego kierownikiem artystycznym był w latach 1972-1974. W dorobku ma również zbiory poezji, sztuki teatralne, aforyzmy. Angażował się w prace zespołu „Historii Lwowa”, w 1991 założył fundację Instytut Lwowski i został redaktorem naczelnym „Rocznika lwowskiego”, pielęgnując pamięć o polskim dziedzictwie kulturowym w tym mieście. Był również autorem opracowań poświęconych lwowskim piosence, teatrowi, anegdocie, programom radiowym. Zgromadził liczący ponad 16 tys. pozycji zbiór pocztówek poświęconych Kresom Wschodnim (zakupiony przez Bibliotekę Narodową).

Otrzymał m.in. Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, Złotą Odznakę Związku Ziem Wschodnich w Londynie oraz nagrodę „Kustosz Pamięci Narodowej”.

Zmarł w wieku 86 lat.



BOHDAN BŁAŻEWICZ

6 czerwca 2020

WSZECHSTRONNY MUZYK, AKTOR, REŻYSER, KOMPOZYTOR I TEKŚCIARZ. ZWIĄZANY Z POZNANIEM. OD 1978 ROKU BYŁ CZŁONKIEM SEKCJI B NASZEGO STOWARZYSZENIA. MIAŁ 71 LAT.

Maturę zdał w rodzinnym Olsztynie, w poznańskim klubie Od Nowa założył grupę Warsztat – był kontrabasistą zespołu, na skrzypcach grał Krzesimir Dębski, pianistą był Bogdan Jarmołowicz, a perkusistą – Jan Zieliński. W powołanym przez siebie w 1973 roku Teatrze Małych Form zrealizował w ciągu 10 lat pół setki inscenizacji, które reżyserował, pisał do nich muzykę i piosenki. To widzowie Teatru Małych Form jako pierwsi w Polsce mogli obejrzeć słynny musical *Jesus Christ Superstar*. Na deskach teatru występowali m.in. Marzena Trybała, Michał Grudziński i Urszula Lorenz. W Salonie Urszuli Lorenz (pierwsza w Polsce prywatna scena z kabaretem) Błażewicz przygotowywał spektakle wykonywane w różnych językach. Związany był także przez wiele lat ze Sceną na Piętrze, znanym teatrem impresaryjnym, gdzie wystawiono kilka spektakli, do których pisał muzykę (m.in. inscenizacje tekstów Czesława Miłosza i Marka Hłaski).

Aktywny i śledzący rzeczywistość, w 2013 roku założył własny kabaret BB. Unieruchomiony przez chorobę, starał się do końca być obecny dla swoich przyjaciół i widzów, komunikując się z nimi poprzez media społecznościowe. Pochowany został na Cmentarzu Junikowo w Poznaniu.



MACIEJ SZCZEPAŃSKI

16 czerwca 2020

LEKARZ, NAUKOWIEC, WYKŁADOWCA, NAUCZYCIEL AKADEMICKI. OD 1971 ROKU BYŁ CZŁONKIEM SEKCJI I – AUTORÓW DZIEŁ NAUKOWYCH NASZEGO STOWARZYSZENIA. MIAŁ 90 LAT.

Po maturze w 1947 rozpoczął studia na Wydziale Lekarskim UW. 1 stycznia 1953 objął stanowisko asystenta Oddziału Chirurgii Urazowej Szpitala Miejskiego nr 4 – choć zasłynął później jako hematolog, specjalista chorób krzepowych, zaczynał właśnie od chirurgii i ortopedii. W tych dziedzinach robił pierwsze specjalizacje, wykorzystując potem zdobytą wiedzę w Klinice Chirurgicznej Instytutu Hematologii w Warszawie, gdzie pracował do 1971 roku.

Pracę doktorską, obronioną w 1965 roku, poświęcił badaniom układu krzepnięcia osocza; sukcesy na tym polu sprawiły, że na przełomie lat 1969/1970 przeprowadzał badania w Laboratorium Krzepnięcia Krwi w Malmo. Od końca 1971 do zakończenia pracy zawodowej w 1990 zatrudniony był w Centrum Medycznym Kształcenia Podyplomowego, zajmował w nim stanowiska adiunkta, docenta i profesora, kierował m.in. Pracownią Hemostazy Zakładu Biochemii, prowadził Konsultacyjną Poradnię dla Chorych z chorobami Zakrzepowymi. Prowadził badania w placówkach zagranicznych, był autorem prac oryginalnych i opracowań naukowych.

W 1999 roku otrzymał Medal Komisji Edukacji Narodowej.

ANDRZEJ ADAMIAK

8 kwietnia 2020

TEKST Jacek Cieślak

Formacji Rezerwat przyszło startować w podwójnie trudnym czasie. Z jednej strony, na początku lat 80., wraz z Solidarnością rockowa scena wręcz eksplodowała tłumionymi wcześniej talentami. Pojawił się Perfect, Maanam, Republika, TSA, Lady Pank. Konkurować z nimi nie było łatwo. Jednocześnie stan wojenny zahamował możliwości grania i promowania się. Właśnie w takich okolicznościach musiał debiutować Andrzej Adamiak, basista i wokalista, z Rezerwatem. Udało się. Zespół pojawił się na jednej z ważniejszych ówczesnych imprez, czyli łódzkim „Rockowisku”, w bardzo mocnej stawce (Republika, Turbo, TSA, Oddział Zamknięty), jednak przebił się. Wygrał konkurs.

Tylko dlatego, że Adamiak zaskakiwał nietypowo używanym głosem – właściwie grając śpiew, a nie śpiewając. To było o krok dalej od Republiki Grzegorza Ciechowskiego. Adamiak wydobył dobrze sztuczność tamtego czasu, lęki i histerię. Współgrało to z konwencją nowej fali i zimnej fali.

Nikt nie miał wątpliwości, że na początku największe wrażenie robiły piosenki *Obserwator* i *Histeria*, obie



Fot. Bartek Grądyns, dzięki uprzejmości Kariny Zawady

o znamiennych tytułach. I je właśnie nagrano w radiu. Orwellowskie słowa *Obserwatora* brzmiały następująco: „Co się dzieje? ja wiem! / Kto się śmieje? ja wiem! / Stoję z boku patrzę, / Stoję z boku jak w teatrze, / (...) Obserwator, Obserwator, / Zamiast serca – kalkulator”.

Z kolei *Histeria* poszerzała opis sztuczności, teatralności społecznych zachowań. Hity wraz takimi utworami jak *Trędowata marionetka*, *Ochrona zdrowia psychicznego* i *To tylko mój pogrzeb* – ukazały się na debiutanckiej płycie „Rezerwat” w 1984 roku.

To był jednak tylko wstęp do sukcesu, jaki miał przyjąć wraz z nagraniem przeboju *Zaopiekuj się mną*. To była zaskakująca piosenka pod wieloma względami. Z jednej strony coś w rodzaju nowofalowego, elektronicznego bluesa, z drugiej zaś – niemęska jak na tamte czasy prośba o pomoc, w stanie skrajnej samotności. Wszystko spinała niesamowita ekspresja śpiewu Adamiaka.

Nic dziwnego, że kompozycja zrobiła zawrotną karierę i stała się wizytówką wokalisty i zespołu. Wspięła się na pierwsze miejsce Listy Przebojów Programu III, a także Jedynek. Ukaza-

ła się na singlu w 1986, zaś rok później była ozdobą albumu, który zawdzięczał jej tytuł. Po latach wykorzystala ją Magdalena Piekorz w filmie *Pręgi* o przemocy w rodzinie, na podstawie książki Wojciecha Kuczoka.

Znamy ją także z filmów *To my* Waldemara Szarka i *Soyer* Łukasza Barczyka. Drugim szlagierem z drugiej płyty były *Parasolki* z pamiętną frazą „Weź parasol i chodź, pójdziemy nad staw”, podszytą depresją czasu, kiedy powstał.

Koniec lat 80. był dla polskich zespołów najtrudniejszy. Rozpadały się największe – wraz z nimi Rezerwat. Adamiak przypominał się z zespołem na festiwalu w Opolu w 1999 roku.

W 2016 powrócił nową płytą *Dotykaj* wyprodukowaną przez uznanego realizatora dźwięku Rafała Paczkowskiego, który zagrał również na instrumentach klawiszowych.

Chociaż Rezerwat nie królował w mediach – jakby zgodnie ze swoją nazwą – Adamiak, który cenił sobie skromność, cieszył się swoją popularnością. Lubił grać dla tych, którzy go szanowali i pamiętali. I nie narzekał na brak zajęć. ■

Maria Czubaszek

Maria Czubaszek właściwie Alicja Bacz (ur. 9 sierpnia 1939 w Warszawie). Nazwisko Czubaszek zachowała po swoim pierwszym mężu, chociaż od wielu lat była żoną Wojciecha Karolaka – kompozytora i jazzmana. Prywatnie „wyrodna żona” – jak o sobie mówiła. Znana jako satyryczka, felietonistka, autorka dialogów radiowych i telewizyjnych, skeczy, słuchowisk.

Studiowała na Wydziale Dziennikarstwa, a także na Wydziale Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Pracę w radiu rozpoczęła w roku 1960, nawiązując współpracę z audycją „Radio-Reklama” (w Programie I Polskiego Radia), gdzie zadebiutowała jako autorka tekstów reklamowych sloganem „Jeśli chcesz mieć radio, to sobie kup”. W 1966 roku związała się z Programem III Polskiego Radia. Była najpłodniejszą kobietą wśród polskich satyryków.

Jej słuchowiska charakteryzuje absurdalny humor, uwielbiane przez słuchaczy słowotwórstwo i cudowna zdolność do logicznego wyjaśniania całkowicie niedorzecznych rzeczy.

Zmarła 12 maja 2016 w Warszawie.



Już jako dziecko wkurzało mnie stwierdzenie, że wszystkie kobiety są piękne. Gorszego kłamstwa nie słyszałam! Bo jeśli rzeczywiście wszystkie kobiety są piękne, to po niektórych po prostu tego zupełnie nie widać.

Zazdroszczę ludziom, którzy potrafią się cieszyć byle czym. Nawet złą opinią.

...Mężczyzn można zmieniać jak rękawiczki, ale mężczyzny zmienić nie można.



DYM Z PAPIEROSA

osoby: Ciotka, Pan Kazio, Pan Jurek

Ciotka i Pan Jurek: Dzień dobry!

Kazio: Dzień dobry!

C: Kaziu, jak ty masz właściwie na imię?

K: Ale poważnie teraz, bo my sobie czasami żartujemy.

C: Właśnie, ale teraz poważnie Kaziu. Jak masz na imię?

K: Ja?

J: No.

K: Wojtek.

C: A, Wiem, to jest on.

J: Tak przypuszczałem, niestety...

C: Chwileczkę, ale czy Kazio to zdrobnienie od Wojtka?

C: Czy Wojtek jest zdrobnieniem od Kazia?

K: Ani...

J: Niech pan nie strzela, bo pierwsza odpowiedź się liczy, panie Kaziu. Ma pan minutę na odpowiedź.

C: A od twojej odpowiedzi, moje dziecko, bardzo wiele zależy.

No więc zastanów się. Kazio jest zdrobnieniem Wojtka czy Wojtek jest zdrobnieniem Kazia?

K: Ani jedno, ani drugie. Przecież to dwa różne imiona.

J: Zupełnie różne, tylko, że szalenie podobne.

C: O to chodzi i dlatego zawsze mi się mylą. Nigdy nie wiem, czy Kazio jest zdrobnieniem...

K: Nie, Kazio jest zdrobnieniem Kazimierza, a Wojtek... no Wojciecha.

J: Nie, Kazik dobrze kombinuje, jedynie niestety, w każdym razie..., ale ten kierunek na pewno.

C: Ale w takim razie to coś się tu nie zgadza, bo jeżeli Kazio naprawdę ma na imię...

K: Wojciech.

C i J: Załóżmy.

C: To dlaczego mówi się do ciebie Kaziu?

K: Nikt tak do mnie nie mówi. Oprócz was!

J: Bo tylko my wiemy, że imię Wojciech ma pan jedynie dla niepoznaki i że naprawdę ma pan na imię Andrzej.

K: Ja!? Ja mam na imię Andrzej?!

C: Trudno żebym ja, moje drogie dziecko, ja miała na imię Andrzej.

J: Bardzo trudno, no bo po pierwsze ciotka jest kobietą, a po drugie ciotka ma na imię Aleksander, niestety.

C: I po pierwsze, to znaczy, na pierwsze Aleksander, bo na drugie mam Zofia, dla znajomych Ola.

K: Dlaczego Ola?

J: Trudno, żeby mówić do ciotki Olek.

K: Zaraz ciocia ma na imię Aleksander?

C: Tak, ale dopiero na pierwsze, natomiast na drugie mam Zofia.

J: No, to jest zdrobniale od Ola.

K: Naprawdę można zwirować!

J: Jak się chce, to wszystko można niestety, nawet zaśpie-

wać można...

[...]

C: Dobrze, ale najpierw musimy ustalić, jak Kazio ma na imię,

bo jeżeli Andrzej...

K: Mam na imię Wojciech!

J: Tylko tak dla niepoznaki, ale naprawdę jak ma pan na imię,

bo czasami żartujemy?

K: Wojciech.

J: Ale, w ogóle to ja nie rozumiem, jakie to może mieć znaczenie, nawet jeśli miałbym mieć na imię Andrzej, to co z tego?

C: To, że jeśli rzeczywiście jesteście Andrzejem, to powinieneś się wstydić, moje dziecko.

K: Dlaczego?

C: Bo to wstyd wracać do domu w takim stanie.

K: Jakim stanie?

J: No proszę, no proszę, niczego nie pamięta i to by się zgadzało niestety...

K: O czym wy mówicie?

C: O tym, że dzisiaj rano wróciłeś do domu zupełnie pijany.

K: Ja?! Ja pijany?!

J: Tak!

K: Nie wypilem wczoraj ani jednej kropli alkoholu.

J: Ooo, to tym gorzej jest!

K: Jak niby, nie rozumiem...

C: Skoro będąc trzeźwym, robi takie rzeczy?

[...]

O Czubaszek

Bardzo ją rozbawiło, gdy w jakimś programie telewizyjnym zacytowano hejtera, który napisał, że jest tak stara, że Mojżeszowi wisi pięć złotych. Powiedziała: „Nieprawda, bo oddałam”.

Artur Andrus

K: Czy dowiem się wreszcie, co takiego wczoraj zrobiłem?

J: No, to pan nie pamięta jednak, niestety.

C: Czyli był pijany.

K: Nie byłem pijany, zachowywałem się zupełnie normalnie.

J: No, jeżeli według pana tańczenie kujawiaka krakowia-

kiem, zresztą o godzinie piątej rano na środku jezdni, jest normalne...

K: Ja tańczyłem kujawiaka?

[...]

C: Następnie zapowiedziałeś białego walca i zmusiłeś do tańca pana dozorcę, biorąc go za jego żonę, której zresztą nigdy nie miał.

K: Ależ...

J: Cicho, cicho, cicho... Następnie, kiedy pan dozorca otworzył

panu bramę, podał mu pan rękę i powiedział: masz piątkę i mów mi Jędre.

[...]

C: To nie bzdury niestety, to wstyd, moje dziecko. I skąd to się u ciebie wzięło? Twój ojciec do 10. roku życia był abstynentem.

K: Nigdy nie pił i nie pije.

C: No właśnie!

K: Ale już jako dziecko był abstynentem. Twoja matka od roku nie bierze alkoholu do ust.

K: A przedtem jak było?

C: Też nie, no właśnie, twój brat też nie jest alkoholikiem.

K: Po pierwsze w ogóle nie mam brata.

J: Ktoś, kogo w ogóle nie ma, na pewno nie jest alkoholikiem.

Zgadza się?

C: Ja też nigdy nie piję, więcej powiem – nigdy nie piję naczczu.

J: A ja dla odmiany nigdy na czczo nie jem znowu.

K: To kiedy pan je?

J: No, pora to mi jest obojętna, proszę pana, byle nie jeść na pusty żołądek.

Specjalizuje się w wypalaniu dziurek. Rozpoznam dziurkę wypaloną przez Marysię, bo ona jest schludna. Wypala dziury w prześcieradłach, kocykach, sukienkach, rękawach szlafroczków.

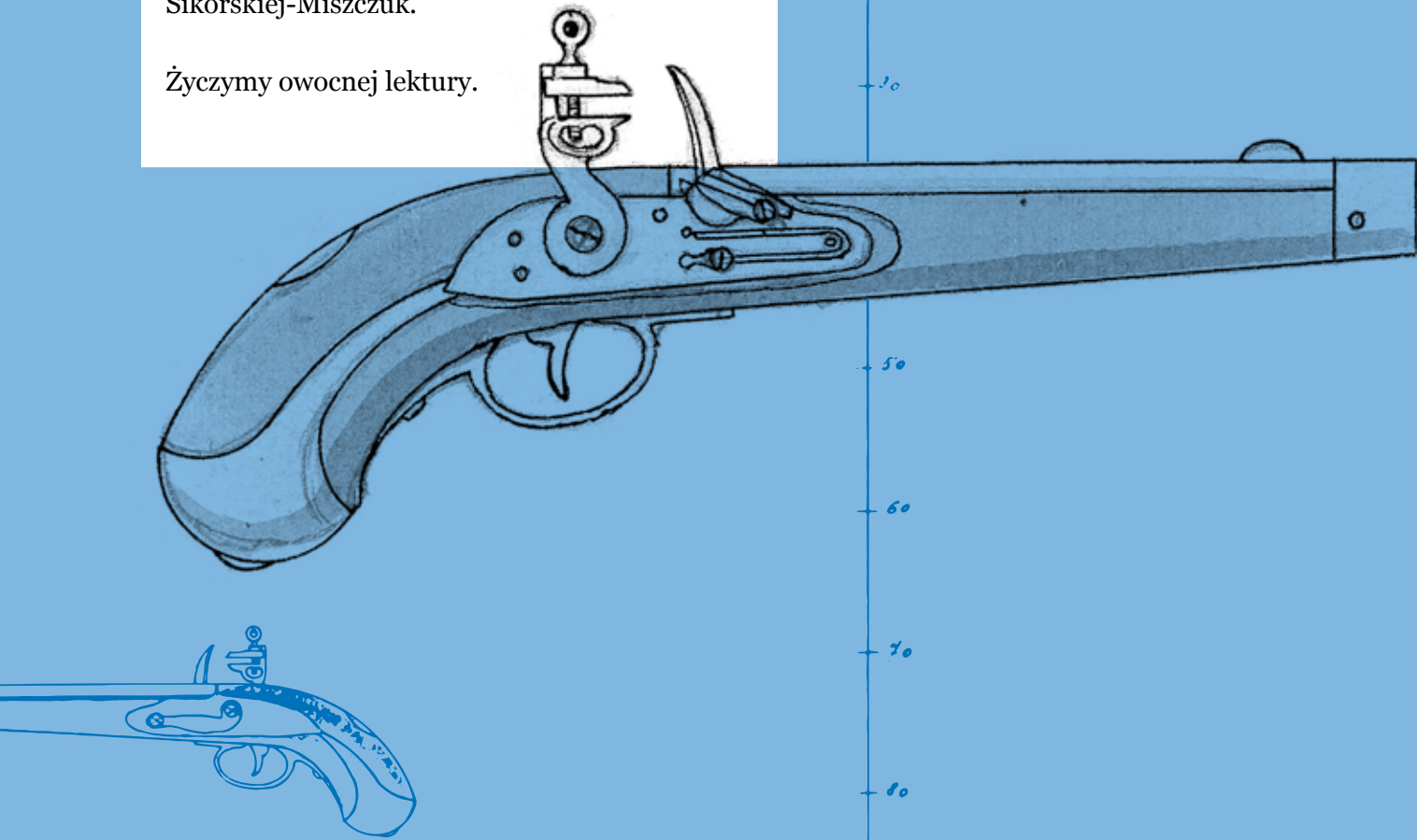
Wojciech Karolak

ZAiKS.TEATR

nowości

W piątym już numerze informatora teatralnego prezentujemy kolejne nowo zarejestrowane w ZAiKS-ie utwory sceniczne. W czerwcu do naszej biblioteki trafiły, między innymi, dramaty Antoniego Czechowa w nowych przekładach Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej oraz tekst operowy Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk.

Życzymy owocnej lektury.



www.zaiksteatr.pl

