

Co z tą piosnką?

18 lutego 2018

Jarek Szubrycht (ur. 1974 w Dukli) – dziennikarz specjalizujący się w popkulturze, głównie muzyce popularnej, okazjonalnie wokalista. Wydawca i redaktor naczelny „Gazety Magnetofonowej”, kwartalnika o polskiej muzyce. Autor książek, głównie o tematyce muzycznej, m.in. „Wojny totalnej” (biografii zespołu Vader), a także wywiadów-rzek z Marylą Rodowicz („Wariatka tańczy”) i Jerzym Fedorowiczem („Lodołamacz Fedor”). Współpracuje z tygodnikiem „Polityka”. Organizował koncerty i festiwale, zajmował się również promocją muzyki oraz muzycznym content marketingiem dla komercyjnych marek. Z Jarkiem Szubrychtem rozmawia Krzysztof Wołodźko.



– Jesteś dziennikarzem, twórcą i redaktorem naczelnym „Gazety Magnetofonowej”, magazynu o polskiej muzyce. A niegdyś byłeś wokalistą blackmetalowej Lux Occulty. Zwykle zaczynam wywiady od ankiety personalnej: dlaczego metal, a nie punk?

– Punk też był obecny. Zawsze słuchałem punk rocka, ale dużo mocniej zaangażowałem się w metal, również ze względów środowiskowych. W Dukli, małym podkarpackim miasteczku, punków było raptem dwóch. Miałem za to więcej starszych

kolegów, którzy interesowali się metalem, jeździli już na koncerty, mieli nagrania. W 1986 r., jak pół świata, zostałem fanem zespołu Europe, za sprawą ich przeboju „The Final Countdown”. Pewnego razu w „Świecie Młodych” wyczytałem, że Europe i taka muzyka to metal.

– Bezkompromisowi hałaśnicy z Europe otworzyli ci uszy na brutalne granie?

– [śmiech] Owszem, jakkolwiek zabawnie by to dziś nie brzmiało. Kolega z bloku, dzięki ojcu, który mieszkał w Stanach, miał nagrania zespołów metalowych. Okazało się, że to, czym dysponował, nie przypominało Europe – było zdecydowanie lepsze. Dałem się pochłonąć tej muzyce. Trafiłem w czas schyłkowego PRL, kiedy w państwowych mediach zaczęto puszczać metal, który wówczas zyskiwał na popularności. Przypomnę, że w 1986 r. odbyła się w Katowicach pierwsza Metalmania. Raz w tygodniu w Programie Trzecim Polskiego Radia i raz w tygodniu w Programie Drugim można było w całości wysłuchać metalowych płyt (i nagrać je sobie). Również „Na Przełaj”, czyli organ prasowy Związku Harcerstwa Polskiego, prowadzony wówczas przez ludzi, z których przynajmniej część była naprawdę młoda i otwarta na świat, puszczał sporo materiałów na tematy rzeczywiście fascynujące młodzież. Oni mieli świadomość, że jeśli będą się kurczowo trzymać oficjalnego sznytu harcerza wiernego ideałom ludowej ojczyzny, nikt po to nie sięgnie.

– Podobnie było z Rozgłośnią Harcerską.

– Tak, to też było jedno z muzycznych okien na świat. Dodam, że w „Na Przełaj” pojawiały się nie tylko notki o płytach, ale choćby reportaże z Jarocina, z Metalmanii, z Metal Battle. Jeszcze jedna, cenna rzecz: o ile w przypadku radia, telewizji czy magazynów typu „Non Stop”, gdzie takie treści się pojawiały, to był jednostronny komunikat typu nadawca-odbiorca, o tyle redakcja „Na Przełaj”, bodaj w 1988 r., otworzyła się na czytelników. Opublikowali wówczas na swoich

łamach cykl artykułów Marcina Wawrzyńczaka, twórcy słynnego metalowego fanzina „Eternal Torment”, w których opisał m.in. kilka naprawdę undergroundowych deathmetalowych kapel. Ich nagrań nie puszczali w Polskim Radiu. To nam otworzyło oczy. Mówię „nam”, ponieważ później się okazało, że te teksty były punktem zwrotnym dla wielu moich kumpli. Poznaliśmy metalowy underground: okazało się, że istnieje nieoficjalne wymienianie się nagraniami, czyli tape trading; okazało się, że istnieją polskie fanzyny, które można czytać. Miałem szczęście, bo na początku trafiłem na te edytorsko nieco słabsze...

– Dlaczego: szczęście?

– Stwierdziłem, że zrobienie fanzina nie przekracza moich zdolności. Co prawda ten, który zrobiłem jako pierwszy, było dużo gorszy od tych słabych, które dostałem [śmiech], ale nauczyłem się dzięki niemu, jak współtworzyć metalowy underground. Zaczęła się wymiana listów, wyjazdy na koncerty, poznawanie sceny.

– Gdy dziś zajrzeć do „Jaskini hałasu” Wojciecha Lisa i Tomasza Godlewskiego, widać dobrze, jak bardzo estetyka metalowego podziemia nie pasowała do świata pierwszych sekretarzy i księży proboszczów.

– To jest rzecz częściowo znana choćby ze sporów o Jarocin z tamtych lat, teoria wentyla bezpieczeństwa: lepiej, żeby młodzi słuchali dziwnej muzyki, niż wychodzili na ulice i protestowali przeciw ludowej ojczyźnie. Ale prawda jest też taka, że w miasteczkach takich jak Dukla wielka polityka była nieobecna. Nawet gdybym chciał rzucać kamieniami w ZOMO-wców, to musiałbym jechać jakieś 150 kilometrów, żeby się na to załapać. Ale nie jest też tak, że milicja ułatwiała życie metalowcom. Zdarzali się nadgorliwi milicjanci, którzy łapali pierwszych długowłosych, również na ulicach małych miasteczek i wycinali ze skór znaczki z pentagramami, nazwami kapel. Albo obcinali lub podpalali włosy w radiowozie. I choćby po tym było widać, że wciąż żyjemy w państwie policyjnym, w którym

milicja bezkarnie nadużywa środków przymusu. Ale absolutnie ten rodzący się metalowy underground nie był sam w sobie żadnym celem dla służb. Opowiem historię dość charakterystyczną dla schyłkowej komuny. Gdy wykleiłem swój pierwszy fanzin, uświadomiłem sobie, że właściwie nie wiem, gdzie go odbić na ksero. To nie była Warszawa, to nie był nawet Rzeszów, to była Dukla. Najbliższe ksero było zdaje się w Krośnie. W dodatku to była jesień 1989 r., obowiązywały jeszcze przepisy, według których nie można było odbić większej ilości materiałów na ksero bez zatwierdzenia cenzorskiego.

– Zakładam, że nie poszedłeś do cenzury.

– Mój ojciec był wojskowym, ale też człowiekiem tolerancyjnym. Rodzice wspierali mnie w moich zainteresowaniach. Z wyjazdów do większych jednostek na ćwiczenia, ze szkoleń dla WOP-istów, ojciec przywoził mi płyty, kasety, plakaty. Mam też w głowie taki obrazek: podoficer Ludowego Wojska Polskiego wybiera się na służbę, ale przecież wieczorem koncert, więc póki co siedzi w mundurze przy stole i naszywa mi na katanę „telewizor” Kreatora z płyty „Pleasure to Kill”.

– To się układa w logiczną całość.

– [śmiech] W każdym razie, jak już zrobiłem ten fanzin, ojciec zaoferował pomoc. Wsiedliśmy do samochodu i pojechaliśmy na Komendę Wojewódzką Milicji Obywatelskiej w Krośnie. Ojciec miał tam znajomych. Powiedział, że syn robi gazetę o muzyce, poszło bez problemu. Na komendzie odbiłem więc dwadzieścia czy trzydzieści sztuk pierwszego numeru swojego fanzina. A drugi numer ukazał się nieco później w zupełnie innej rzeczywistości, gdy istniały już komercyjne punkty ksero.

– Pozwól, że jeszcze wrócę do punka. Nie pociągał cię od strony ideowej, np. jako muzyka o mocniejszym przekazie politycznym?

– Interesowałem się punkiem, ale metal odpowiadał mi bardziej również pod względem estetycznym. Czytałem punkowe fanzyny,

m.in. „Qqryq”, z uwagą śledziłem tamte dyskusje ideowe. Z satysfakcją obserwowałem natomiast to, że muzyka hardcore/punk w jakiejś części ewoluowała brzmieniowo w stronę metalu. Nie oszukujmy się: wielu ludzi od punka odrzucał brak dbałości o formę – dla części zespołów i fanów treść była tak bardzo nadrzędna, że cokolwiek grało i jakkolwiek brzmiało, było okej. Dla mnie liczyła się też forma i dlatego byłem choćby fanem Dezertera, który choć surowo, dobrze brzmiał, dużą wagę przywiązywał do muzyki. Jeszcze jedno: wtedy było sporo zespołów i fanzinów, w których mocno podkreślano, że „dzieciaki powinny się zjednoczyć” – niezależnie od tego, czego słuchają. Nie wszyscy się z tym zgadzali, ale to miało swoje szersze uzasadnienie. Metalowcy byli mniej politycznie zaangażowani od punkowców, ale pewne rzeczy były wtedy powszechne, choćby podskórna antysystemowość wśród młodzieży, na którą składało się i odrzucenie dogorywającej komuny, i mocno podkreślany antyklerykalizm. Nazwę to nutą wolnościową, choć bez jakichś jasnych politycznych afiliacji. Wałacy się ustrój nie był nasz, ale to, co się pchało w jego miejsce, czyli prawica w typie Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego, albo Lech Wałęsa i bracia Kaczyńscy, też nie było nasze. Przynajmniej tak to wyglądało w moim środowisku.

– W kilku książkach, które podsuwa mi pamięć, pojawia się PRL-owski dom kultury jako miejsce ważne dla kształtowania się muzyki tworzonej przez kolejne roczniki dojrzewające w tamtej epoce. Myślę o poświęconym Republice „Nieustannym tangu” Leszka Gnoińskiego, „KSU. Rejestracja buntu” Krzysztofa Potaczały, „Roman Kostrzewski. Głos z ciemności” (wywiad-rzeka) i Twojej książce: „Vader. Wojna totalna”. Istotne jest też to, że tego typu instytucje stanowiły lokalny koloryt zarówno w przypadku większych, jak i mniejszych ośrodków. Zniknięcie znacznej części z nich to chyba jeden z mniej oczywistych symboli transformacji?

– Byłbym niesprawiedliwy, gdybym nie doceniał znaczenia domów kultury. Wojewódzki Dom Kultury w Krośnie był dla mnie oknem

na świat. Widziałem tam pierwsze prawdziwe koncerty, w tym takich sław jak Voo Voo, dzięki corocznym Krośnieńskim Spotkaniom Teatralnym zobaczyłem po raz pierwszy adaptacje sztuk Sławomira Mrożka czy Eugene Ionesco – mocne doświadczenia, tym bardziej, że w ramach wycieczek szkolnych do teatru w wielkim mieście, czyli Krakowie, karmiono nas kanonem lektur szkolnych. Na deskach krosnieńskiego domu kultury, wraz ze swoimi pierwszymi zespołami, w których zacząłem krzyczeć, brałem udział w przeglądach takich i owakich – tak stawiałem pierwsze kroki na prawdziwej scenie przed prawdziwą publicznością. A równocześnie ćwiczyliśmy jako zespół metalowy w naszym domu kultury w Dukli. To było szersze doświadczenie, znane wielu późniejszym zawodowym muzykom: trudne związki tych instytucji z przeróżnymi metalowymi czy punkowymi młodzieżowymi składami. Z jednej strony ludzie, którzy tam pracowali, chcieli pomagać małodatom w nauce gry na instrumentach, z drugiej zupełnie nie ogarniali tego, co się dzieje. Nie rozumieli, co gramy, co próbujemy robić. W naszym przypadku nie skończyło się to jednak źle – po różnych próbach przydzielania nam instruktorów, wymyślania, na jakiej uroczystości moglibyśmy wystąpić z naszym repertuarem, dali nam w końcu spokój i swobodnie korzystaliśmy z sali prób w domu kultury w Dukli, na spółkę z zespołem weselnym Renoma. Minęło parę lat, w 1994 roku powstała Lux Occulta. Byłem już na tyle świadomy i bezczelny, że już nikogo o nic nie prosiłem, ale założyliśmy swoje najbardziej szokujące koszulki, przywdzialiśmy pełen metalowy rynsztunek, i zażądaliśmy audiencji u burmistrza Dukli. Powiedzieliśmy panu burmistrzowi, że zakładamy zespół, mamy kilka utworów i chcemy sali na próby, bo to lepiej, niż gdybyśmy mieli pić wódkę na schodach kina. Lekko skonfundowany burmistrz zaczął opowiadać, że jak był młody, to też był hippisem [śmiech]. Ale ugiął się przed siłą naszych argumentów. Najpierw mieliśmy próby w kinie, później dostaliśmy sporych rozmiarów salę w zabytkowym ratuszu na środku rynku, który dziś nie należy już do miasta, bo odnaleźli się spadkobiercy. To był niezły układ: myśmy mieli jedyne klucze do sali, a oni płacili czynsz i prąd

[śmiej]. Żeby było jasne: to była Dukla w połowie lat 1990., w większych miastach Polski coś takiego nie było już wtedy możliwe.

– Mieliście wręcz cieplarniane warunki...

– Po latach, już jako dziennikarz, który analizował różnorakie zjawiska muzyczne, zacząłem się zastanawiać: jak to jest, że polskie zespoły zakładane przez siedemnasto- czy osiemnastolatków, po kilku latach są na ogół na poziomie „x”, a zespoły zakładane w tym samym czasie przez ich rówieśników z Finlandii czy Norwegii po kilku latach są na poziomie „x do kwadratu, x do sześciu”. Dowiedziałem się, że w Skandynawii instytucjonalne wsparcie dla nastoletnich muzyków jest stosowane systemowo. Młodzież zakłada kapele, ale nie musi „na bezczela” wykopywać drzwi u burmistrza, licząc na to, że trafią na człowieka liberalnego i życzliwego. W krajach Skandynawii obowiązkiem samorządów jest wspieranie muzycznych talentów dzieciaków: młodzi dostają miejsce na próby, odpowiednie dofinansowanie, żeby kupić sprzęt albo coś nagrać, mają do dyspozycji instruktorów. Mało tego – muzycy, którzy sami coś osiągnęli, mogą zatrudnić się jako instruktorzy w takich ośrodkach. Ihsahn, gitarzysta zespołu Emperor, kapeli o międzynarodowej renomie, przez lata pracował w ten sposób. To ma sens: dzieciaki przychodzą z różnymi umiejętnościami i zainteresowaniami, zatem trudno, żeby jeden i ten sam instruktor przerabiał ze wszystkimi w nieskończoność kanon w rodzaju „Trzech kurek”. Im lepsza i bardziej różnorodna oferta dostępna dla każdego, tym lepiej rozwijają się talenty wśród młodzieży. To wyjaśnia też różnicę poziomów między zespołami w międzynarodowej skali: u nas bardzo wiele dzieciaków na własny użytek musiało odkrywać koło od nowa. W tym czasie ich rówieśnicy ze Skandynawii ostro ruszyli już do przodu...

– Małowniczo to zjawisko opisał Daniel Ekeröth w książce „Szwedzki death metal”: „Z racji tego, że Szwecja jest krajem bogatym (przynajmniej kiedyś była), każdy kto chce grać w zespole, ma stworzone ku temu warunki. Władze miejskie w dużym

zakresie zapewniają instrumenty i miejsca do ćwiczeń, a za granie prób i tworzenie nagrań niektóre organizacje wypłacają nawet pieniądze. W wielu szwedzkich miastach nadal stoją ogromne budynki z salami na próby, które można wynająć praktycznie za nic. Z uwagi na fakt, że struktura administracyjna Szwecji opiera się głównie na bardzo małych i nudnych miejscach [...], młodzieży nie pozostaje nic innego, jak tylko zająć się sportem lub założyć kapelę”.

– Ma to bardzo ciekawe skutki ekonomiczne. W tej chwili muzyka w krajach skandynawskich to gigantyczne źródło dochodu, również dla państwa. Muzyka jest towarem eksportowym. Również black metal promowany jest jako dobro kulturowe, które znakomicie się sprzedaje. Zatem to nie jest tak, że oni jedynie „dają pograć gówniarzom”, żeby się nie zapili lub nie zaćpali, gdy są w najgłupszym wieku. To jest też inwestycja. W Norwegii dzięki eksplozji black metalu znacznie wzrosła turystyka: cudzoziemcy odkryli ten kraj za sprawą metalu. Norwescy dyplomaci, którzy jadą na placówkę do innych krajów, muszą wiedzieć, czym jest rodzimy black metal – do ich kompetencji i obowiązków należy znajomość i promowanie tej muzyki.

– Gdy rozmawiamy, toczy się spór polityczny o festiwal w Opolu. Jak z perspektywy undergroundowca oceniałeś dawniej tego typu imprezy muzyczne?

– Zaczniemy od tego, dlaczego powstał festiwal polskiej piosenki w Opolu. To był element zakorzeniania w wyobraźni zbiorowej powojennego statusu Ziemi Odzyskanych, ich kulturowej przynależności do macierzy. Ale jest jeszcze jedna sprawa. Oceniamy wartość piosenek dawnych artystów i artystek, którzy przewinęli się w czasach PRL przez Opole, z perspektywy ludzi podpiętych do internetu, którzy w każdej chwili mogą sięgnąć choćby po dowolne dzieła muzycznej popkultury. A to nie jest sprawiedliwa ocena.

– Dlaczego?

– Sprawdź premiery w Opolu z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych. Nawet jeżeli nie były to zawsze rzeczy wybitne, to na pewno było to wszystko, na co wówczas było stać polską scenę muzyczną. W Opolu z nowym repertuarem pojawiali się Anawa lub Czesław Niemen. A na nich trudno narzekać. Innych kanałów dystrybucji informacji, poza państwowymi, wtedy nie było – jeśli ktoś chciał dotrzeć z szeroko rozumianą muzyką popularną do publiczności, to musiał wystąpić w Opolu. Poziom tamtej piosenki w stosunku do tego, co dziś dzieje się w głównym nurcie, był bardzo wysoki. Z dzisiejszej perspektywy niektóre z tych piosenek trącą myszką, są banalne, ale wiele z nich to dobre numery, świetnie zaaranżowane, bardzo dobrze zagrane i zaśpiewane, ze znakomitymi tekstami. Sprawdź, co było prezentowane w Opolu w 1972 r., jeśli chodzi o teksty, i porównaj to z Opolem ostatnich lat... To jest dramatyczna przepaść.

– No to skąd ta przepaść?

– Dziś Opole to festiwal, na który nie ma pomysłu. Ta sytuacja ciągnie się od dziesięciu-piętnastu lat. W znacznej mierze bierze się to stąd, że artyści nauczyli się docierać do publiczności innymi kanałami, choćby za pośrednictwem internetu. Ten festiwal przestał decydować o trendach i popularności. Oczywiście, wciąż są twarze, które bez Opoła żyć nie mogą, albo byłoby im bez niego trudniej, ale to cień dawnej chwały...

– A to nie jest kwestia stopniowego kurczenia się publiczności Opoła? Starsi darzą tę imprezę sentymentem, bo kochają wspomnienia z młodych lat, ale dzisiejsi dwudziesto-, trzydziestolatkowie mają zupełnie inne festiwale: Open'er, OFF Festival, Męskie Granie?

– Nie do końca, bo to też inna muzyka. Tego, co się gra na OFF-ie, nigdy nie było w Opolu. Podejmowano tam próby montowania alternatywnej sceny, ale kończyło się na mniej lub bardziej udanych eksperymentach. I owszem, jestem za tym, żeby

eksperymentować w Opolu.

– Chcesz szokować starszych państwa?

– Niekoniecznie. Pamiętam piętnastoletniego siebie z Dukli, który jeśli nie zobaczył czegoś w telewizji i nie usłyszał w radiu, to nie wiedział, że to istnieje. Oczywiście, ktoś powie, że dziś to niepotrzebne, bo mamy internet. Tylko żeby znaleźć coś w sieci, trzeba wiedzieć, czego szukać. A przecież portale społecznościowe coraz bardziej trzymają nas w bańce naszych upodobań i pułapce przyzwyczajzeń. To ma swój komercyjny wymiar: reklamodawcy pokażą nam rzeczy, które skłonią nas, byśmy sięgnęli do portfela. Coraz trudniej wyrwać się temu modelowi funkcjonowania w sieci, który Google z Facebookiem narzucają całemu światu. I jeszcze jedno – nie można oceniać Opoła jako festiwalu, nie prowadząc dyskusji o kondycji mediów publicznych. Opole jest do niczego, bo telewizja publiczna jest do niczego – niezależnie od ekipy, która tam rządzi. Abstrahując już od tego, że każda władza zawłaszcza telewizję, żeby dotrzeć do ludzi i w mniej lub bardziej zawoalowany sposób na nich oddziaływać, to nikt z tych ludzi nie potrafił odpowiedzieć sobie na pytanie lub podjąć decyzji politycznych o konsekwencjach istotnych także dla finansów tej firmy, czym ona właściwie ma być. Mówi się o misji telewizji publicznej, a równocześnie każe się jej zarabiać pieniądze na najbardziej oglądalnych formatach. Promowane są właściwie coraz głupsze pomysły. „Gwiazdy tańczą na lodzie” to przecież była oferta TVP.

– Wróćmy do Opoła.

– Ono jest nijakie i coraz mniej znaczy, bo kulturotwórcza misja telewizji publicznej to w znacznej mierze pic na wodę. Gdyby ktoś się tym przejął i konsekwentnie to realizował, a były takie próby, to wszystko mogłoby wyglądać inaczej. To nie jest tak, że w Polsce nie ma ludzi, którzy mogliby to dobrze zrobić, stworzyć świetny scenariusz kilkudniowego festiwalu, pokazać stare gwiazdy w nowym, interesującym świetle. Mogliby

też pokazać, że istnieje nowe życie w polskiej muzyce popularnej. Przy okazji: były ekipy, które traktowały misję telewizji publicznej serio. Pierwsza to tzw. pampersi z początku lat 1990. To były czasy, gdy ludzie jeszcze przejmowali się niemodnym dziś słowem „pluralizm”. Pampersi byli zdecydowanie z prawego skrzydła, ale równocześnie bardzo pilnowali, żeby pokazywać dzieła kultury popularnej, z którymi pewnie nie do końca się zgadzali.

– Przypomnijmy parę nazwisk: Wiesław Walendziak, Grzegorz Górny, Andrzej Horubała.

– Dbali o to, żeby zarówno kultura, jak i publicystyka, która dziś jest formą źle zamaskowanej propagandy, przedstawiały naprawdę szerokie spektrum wizji świata. Pokazywali się tam i ludzie z Totartu czy bruLionu, i katolicy ze środowiska „Frondy”. Drugi taki moment to były pomysły ekipy Jerzego Kapuścińskiego i nawet później Macieja Chmiela, mówię tu o TVP 2. Było widać, że ciężko pracują nad ofertą kulturalną, tylko w innym już czasie – gdy znacznie zmniejszono budżety na własne produkcje. Dodajmy do tego TVP Kulturę, ale jej przykład pokazuje, że misyjność zepchnięto do pewnej niszy.

– Pamiętam, że jako nastolatek w telewizji „pampersów” zobaczyłem „Hair” Miloša Formana, „Jesus Christ Superstar” Andrew Lloyd Webbera i „The Wall” Alana Parkera.

– Miałem tak samo... Tamta telewizja publiczna kupiła nam „Miasteczko Twin Peaks”, choć w przypadku drugiego sezonu było już przecież jasne, że na całym świecie widownia odpływała. A oni nie bali się zaglądać w te wyższe rejony popkultury, które z różnych przyczyn mogły drażnić szerszą widownię.

– W tamtych czasach telewizja publiczna pokazała też wielki show na Wembley po śmierci Freddy’ego Mercury’ego i Woodstock z 1994 roku – późno w nocy i nad ranem w swoim pokoju oglądałem na Rubinie C714 Porno for Pyros, Nine Inch Nails, Metallicę.

– Moi rodzice byli wtedy na tyle uprzejmi, że obiecali nocować w domku na działce, ściągnąłem więc znajomych i dwie białe noce siedzieliśmy przy tym Woodstocku. To nam zmieniało życie – oglądaliśmy Red Hot Chili Peppers w tym samym czasie, co Amerykanie. Ta telewizja pokazywała nam to, co faktycznie w czasie rzeczywistym działo się w kulturze popularnej.

– Ktoś może powiedzieć: jesteście stare pierniki, przecież to samo można sobie teraz zobaczyć na żywo na YouTube...

– Po pierwsze nie wiem, czy telewizję publiczną w modelu, który byśmy sobie życzyli, da się w Polsce jeszcze w ogóle uratować. Po drugie, jak już wspominałem, są ludzie, którzy także w dziedzinie popkultury mają nieco lub znacznie lepszy kapitał kulturowy. Nie trzeba nawracać nawróconych – chodzi o to, żeby z lepszą ogólnodostępną ofertą dotrzeć do tych, którzy z różnych przyczyn mają do niej utrudniony dostęp. Szczerze wątpię, że jakakolwiek ekipa odczuwa potrzebę, by edukować szerokie masy.

– W polskiej muzyce popularnej wciąż widoczne jest coś, co roboczo nazwę inteligenckim tonem. W pewnej mierze widać to było w Opolu, w czasie recitalu Maryli, w wyblakłych już mocno wspominkach o Agnieszce Osieckiej. Widać to dobrze po serii muzycznej „Zaśpiewani”. I widać również, gdy Maciej Maleńczuk śpiewa Włodzimierza Wysockiego albo „kłania się w pas” Wojciechowi Młynarskiemu. Można się z tego śmiać, ale ten inteligencki sznyt chyba zapewnia polskiej muzyce kontakt z literaturą, poezją, malarstwem?

– To nie jest typowo polska cecha. Muzyka popularna ma różne oblicza, a inspiracje literaturą czy malarstwem to są rzeczy, które rezonują silnie w kontrykulturze amerykańskiej późnych lat 1960., a następnie w latach 1970. Przypomnijmy sobie choćby Patti Smith, Lou Reeda, Davida Bowie. Często to były więzi osobiste, przeróżne dziedziny życia przenikały się ze sobą – dobrze to pokazuje przykład Andy’ego Warhola i zespołu Velvet Underground. Za paradoks można jednak uznać to, że ten

nurt na Zachodzie nie był mainstreamowy, natomiast w Polsce, w czasach PRL, rzeczywiście był głównym nurtem. To o tyle interesujące, że przecież znaczną część włodarzy Polski Ludowej, pomijając Józefa Cyrankiewicza, trudno posądzać o jakieś wyższe potrzeby kulturalne. A jednak wszyscy ci ludzie, mieli – może wynikający z pewnego kompleksu wobec inteligencji jako warstwy kulturotwórczej – spory szacunek do świata kultury. Choć dodam, że po pierwsze tamten system zmarnotrawił wiele talentów, również artystycznych, ponieważ o bardzo wielu rzeczach, zwykle w sposób niejawny, decydowali ludzie kierujący się nieraz podłymi motywacjami. Po drugie, rynek muzyczny był zupełnie nieracjonalny, a sami muzycy często nie wiedzieli, ile płyt faktycznie sprzedają i ile na nich realnie zarabiają. To wszystko kontrolowały upolitycznione instytucje. Po trzecie, mieliśmy jednak ograniczony dostęp do wielu dzieł kultury światowej i polskiej, chyba że trafiły do drugiego obiegu.

– A może to inteligenckie nastawienie wynikało z pewnych paradygmatów tamtego ustroju – trzeba było nieść kaganek oświaty w lud, kultura masowa świetnie się do tego nadawała.

– W tamtych latach inna była też kultura popularna. Nikt jeszcze wtedy nie wymyślił rzeczy tak głupich jak te, które przyswajamy dzisiaj. Może też jest tak, że gdyby ta rozrywka, która dziś robi za kulturę popularną, była tak rozpowszechniona jak obecnie, to pewnie korzystaliby z tych narzędzi. I może przeróżni czynownicy tańczyliby i wówczas na lodzie. Ale zamiast tego mieliśmy Teatr Telewizji. Pamiętam, że w latach 1980., gdy już rejestrowałem pewne rzeczy świadomie, moi rodzice, matka – wiejska nauczycielka, ojciec – wopista, siadali ze mną przed telewizorem i oglądaliśmy spektakle Teatru Telewizji. To było naturalne. I powszechnie oglądane. Już na początku III RP, ale wciąż według wzoru wypracowanego w PRL, pokazano w telewizji teatralną adaptację bodaj „Transatlantyku” Gombrowicza. Ja sam jeszcze niewiele z tego rozumiałem, ale pamiętam, że rodzice byli mocno na „nie”.

Dziś myślę, że super było to, że oni w ogóle sami chcieli się z tym skonfrontować, nie wyłączyli telewizora. Obejrzeli, bo uważali, że to ważne. Przy wszystkich swoich niezliczonych grzechach, PRL nie dezawuował kultury jako takiej. Chciał ją kształtować wedle swoich potrzeb, chciał ją zawłaszczyć, ale nie wpadł na to, żeby powiedzieć ludziom: „słuchajcie, kultura nie jest wam do niczego potrzebna”...

– W jesiennym numerze „Gazety Magnetofonowej” opublikowaliście tekst Leszka Gnoińskiego „Szkółka dla niegrzecznych dziewcząt”, który opowiada o Lucciola Ladies Rock Camp, założonym w Beskidzie Niskim przez Ewę Langer, basistkę zespołów PRL i Translola. To tekst z mocnymi wątkami feministycznymi, z opowieściami o tym, że wiele kobiet dzięki tamtejszym warsztatom muzycznym uczy radzić sobie choćby z doznaną przemocą. Wolisz tę muzykę, artystki i artystów, którzy są na przeróżne sposoby zaangażowani społecznie, politycznie i ideowo, czy bliższa jest ci raczej filozofia: „pan nie śpiewaj o ideach, pan śpiewaj dobrze”?

– [Śmiech] Jeżeli chodzi o moje muzyczne potrzeby, to są one różnorodne. Czasem potrzebuję muzyki zachwycającej formalnie, która nie niesie żadnego przekazu lub jest to przekaz ideologicznie neutralny. Kultura jest dziś w znacznej mierze społecznie utożsamiana z rozrywką. Sam się łapię na takim odbiorze. To powoduje, że traktujemy kulturę jako coś, co ma nam się podobać, poprawiać nastrój, łatwo się przyswajać. Ale kultura nie jest identyczna z rozrywką. Ta pierwsza ma nam stawiać pytania, poruszać, gniewać, konfrontować z cudzymi wizjami i poglądami. Dlatego takich treści też szukam i staram się prezentować. Natomiast uważam, że nie wolno wymagać od artystów zajmowania stanowiska w jakiejkolwiek sprawie. Artystyczna wolność jest też wolnością od oczekiwań czy wymagań społecznych i od wymogów stawianych przez fanów. Jeżeli artysta/artystka z własnej nieprzymuszonej woli chce zabrać głos, czy to w formie dzieła, czy w wywiadzie, czy w jakikolwiek inny sposób – droga wolna. Jeżeli ktoś chce mieć

poglądy również na scenie – nie mamy prawa mu tego zabraniać, muzyk nie musi być tylko od śpiewania i grania: ma prawo mówić o feminizmie, patriotyzmie, zmianach klimatycznych. Ale z drugiej strony nie mamy prawa wymuszać na artystach publicznego wyrażania poglądów. Nie powinny tego robić również instytucje.

– Inna rzecz, że chyba jeszcze moje roczniki wychowały się w atmosferze popkulturowej, w której spora część artystów i artystek z zasady nie było obojętnych. Składanki na kasetach magnetofonowych w rodzaju „Muzyka przeciwko rasizmowi” to było coś najbardziej naturalnego nawet dla tych, którzy jakoś głębiej nie uczestniczyli w muzycznych rytuałach. Na początku lat 1990. część kaset magnetofonowych z o wiele bardziej wtedy popularną muzyką rockową była zaopatrzona we wkładkę wzywającą do ogólnospołecznego referendum w sprawie aborcji i przeciwstawienia się stanowisku Kościoła w tej sprawie. Róże Europy, Kult, Big Cyc, Kobranocka – to nie była alternatywa, ale rzeczy dość mainstreamowe, a jednak mocno zaangażowane. Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy i Przystanek Woodstock to w ogóle osobny rozdział. Dziś chyba tego zaangażowania, także kojarzonego ze światopoglądowym liberalizmem, jest w muzyce popularnej mniej.

– Jak to zwykle bywa, nie ma jednej przyczyny dla tego skomplikowanego zjawiska. Wydaje mi się, że faktycznie w przestrzeni publicznej mniej jest dziś tego typu muzyki. Piosenki, które u progu lat 1990. były grane w radiu, faktycznie mniej lub bardziej dotyczyły rzeczywistości społeczno-politycznej i ją komentowały. Konstatuję to z pewną przykrością, jako przedstawiciel pokolenia, które się na czymś takim wychowało, ale wydaje mi się, że współczesny eskapizm też jest jakąś deklaracją polityczną. Być może muzycy z pokolenia, które dziś jest poniżej trzydziestki, a także odbiorcy ich muzyki z takich roczników, uznali, że pieśni tamtego pokolenia to nie są songi w ich sprawach. Być może to, co nazywamy zaangażowaniem, oni uznają za dyskusję na obce im

tematy, za spory, o których nie chcą nic słyszeć. Na początku lat 1990., gdy po raz pierwszy jako młodzi ludzie mogliśmy brać udział w wolnych wyborach, bardzo mało wśród moich znajomych, rówieśników i rówieśniczek, było osób, które świadomie nie korzystały z tej możliwości. Dla nas wielką wartością było to, że możemy wybrać. Kłóciliśmy się o to, dokonywaliśmy różnych wyborów, ale umywanie rąk było rzadkim, dziwnym gestem. Dziś nie ma muzyki tamtych czasów, ale warto by też zbadać, jak wielu młodych w ogóle nie ma przy urnach wyborczych. Myślę, że to się ze sobą wiąże. I to nie jest problem jedynie młodych, to jest dość powszechne dziś społecznie przekonanie, że nas to nie dotyczy.

– Jest rap, hip hop, jeszcze o tym pogadamy. A Pablopavo śpiewa piosenki o Jolancie Brzeskiej i Stefanie Okrzei.

– Ale Pablopavo nie jest dwudziestoparolatkiem... Dziś ludzie utalentowani potrafią pięknie i wyjątkowo realistycznie pokazać okolice czubka swojego nosa. Taco Hemingway, szczególnie na dwóch pierwszych EP-kach, ładnie zobrazował warszawskie życie dzisiejszych dwudziestoparo-, trzydziestolatków. Ale to jest obserwacja społeczna bez żadnych deklaracji.

– Starasz się, żeby każdy numer „Gazety Magnetofonowej” miał swój temat przewodni. Najnowsze wydanie poświęciliście outsiderom i buntowniczkom, a rok temu motywem przewodnim była rodzina. To zdaje się wtedy zrobiliście wywiad z raperem Kękę, który opowiadał o tym, jak zmieniło go rodzicielstwo. Przepraszam, ale konieczny będzie długi cytat: „Dla niejednego słuchacza lektura zestawienia OLiS (lista najchętniej kupowanych płyt przygotowywana przez ZPAV – Związek Producentów Audio-Video) może być zaskakująca. Zarówno raporty cotygodniowe, jak i te ukazujące nasz rynek w ujęciu rocznym, pełne są nazwisk, które przeciętnemu odbiorcy są nieznane. Oczywiście, pojawiają się również artyści popularni i lubiani. W podsumowaniu 2016 r. znalazły się m.in. Agnieszka Chylińska, Ania Dąbrowska, a także grupa Kult. Część osób rozpozna może

jeszcze zwycięzcę zestawienia – łódzki raper O.S.T.R. sprzedał do tej pory 100 tys. płyt, nagrywa od 16 lat i można go czasami usłyszeć w radiowej Trójce. Ale między nimi znajdują się nazwiska i pseudonimy, które dla przeciętnego odbiorcy są tajemnicą. Na przykład KęKę, który dla komercyjnych stacji radiowych jest muzykiem wyklętym. Radomski raper zajął szóste miejsce w zestawieniu najlepiej sprzedających się płyt ubiegłego roku i jest jednym z hiphopowców, których znają młodzi, a media pomijają. Jednak to właśnie on oraz Paluch, Kali, Małpa, Pro8l3m, Białas, Dudek P56 i Sitek sprzedają więcej albumów niż artyści wypełniający czas antenowy komercyjnych rozgłośni radiowych. Raperzy okupują szczyty OLiS przez niemal połowę roku. Często debiutują od razu na pierwszym miejscu – tak jak w tym roku zrobili to Guzior z płytą „Evil Town”, Bedoes z „Aby śmierć miała znaczenie”, Hades ze „Światłem”, Dwa Sławy z „Dandys Flow”. Żadnego z nich nie promują ogólnopolskie rozgłoszenie radiowe” (Dziennik.pl). Z czego Twoim zdaniem wynika ten fenomen naprawdę popularnej muzyki, której nie grają wielkie rozgłoszenie?

– Nie sądzę, żeby to też była jakaś szczególnie polska przypadłość. Choć u nas to chyba zaznacza się silniej. Z jednej strony wiąże się z tym, że istnieją u nas zjawiska muzyczne (i stojące za nimi fenomeny społeczne), które pozostają właściwie poza radarem większości dużych mediów z siedzibą w Warszawie. Jeśli KęKę nie przyjdzie do nich do redakcji i nie kopnie ich w cztery litery, to oni go nie zauważą. Sami nie poszukają i nie sprawdzą. Później się dziwią, że Michał Szpak sprzedaje mniej płyt niż KęKę. I mówią: „No jak to, przecież Szpak jest co tydzień w telewizji śniadaniowej”. Czym innym jest rzeczywistość medialna z tych kilku stołecznych ulic, a czym innym Polska. KęKę jest chłopakiem z Radomia, który jako nieodrodny przedstawiciel swojego pokolenia nie czuł się bohaterem felietonów w mainstreamowych mediach, raczej czuł się reprezentantem świata zupełnie pomijanego, a może nawet – pewnie niesłusznie – pogardzanego. Sądzę, że gdyby KęKę chciał zrobić krok w stronę

światał wielkiej sceny, jak paru innych raperów, to by go wpuszczono. Ale on sam uznał, że tam nie pasuje. Inna sprawa, że treści, które znalazły się na jego pierwszych płytach, bywały mocno konfrontacyjne. KęKę był dosadny zarówno jeśli chodzi o kwestie obyczajowe, opisując życie w trasie, jak i o kwestie, które dziś określa się mianem polityki historycznej, i które bardzo źle były widziane w medialnym mainstreamie. W „Jednym kraju” rymował chociażby: „Jeszcze razem się przejdziemy Łyczakowską, stanie otworem Ostra Brama / Bez agresji, ale dajcie to co polskie”. Takich treści mainstream nie próbował zrozumieć. Krakowski poeta pisał kiedyś: „Niczego o nas nie ma w konstytucji”. KęKę stał się głosem tych, o których niczego nie było w mediach głównego nurtu.

– Czas przeszły jest tu istotny?

– Bo dziś inne media są w głównym nurcie. Głosy kiedyś spychane na margines, stają się dominujące. W popkulturze to też jest widoczne. Choć nie wydaje mi się, że akurat KęKę chciałby być heroldem jakiejś sprawy i partii.

– Ty zdaje się pojechałeś do niego, do Radomia, zrobić ten wywiad?

– Tak. Wydał mi się fascynujący. Nie tylko przez to, co mówi, ale i przez to, jak ważne dla wielu ludzi jest to, co mówi. Na podstawie znajomości jego pierwszych dwóch płyt wydawało mi się jednak, że jest to człowiek, który nie będzie chciał ze mną w ogóle rozmawiać, bo jak sobie wygoogła, że piszę np. do „Polityki”, to nie siądzie ze mną do stołu. Mnie z kolei przekaz niektórych jego tekstów, delikatnie rzecz ujmując, niepokoił. Wydarzyła się jednak rzecz interesująca. KęKę wydał trzecią płytę. Nie widać na nim zmiany poglądów, ale zmienił się język, którym opowiada o sobie i świecie, na mniej konfrontacyjny, a bardziej gorzko-refleksyjny, skłaniający do dialogu. Pojechałem do Radomia, siedliśmy w jego ulubionym barze, zjedliśmy sznycle. Opowiedział mi o zmianach w jego życiu. Po pierwsze, wytrzeźwiał. I zaczął głośno mówić o

swojej walce o trzeźwość. Stanął na nogi, założył rodzinę. Stało się coś jeszcze: dziś po prostu sprawdza swój światopogląd, uważnie przygląda się samemu sobie. I nawet jeśli nie zmienił poglądów, nie ma w nim już agresji. Opowiadam tak szczegółowo o jednym artyście, bo uważam go za interesującą postać: to jeden z najważniejszych polskich raperów, którego w zasadzie nie widać w mediach.

– To jak to biznesowo działa w praktyce?

– Płyty wydaje sobie sam, a żona organizuje mu koncerty, na które przychodzi mnóstwo ludzi. Wiele osób wspiera go też w walce o trzeźwość. Skoncentrowałem się na KęKę, ale zasygnalizowałem ważny problem. W Polsce istnieją trzy sceny muzyczne, które funkcjonują jak odrębne światy. Jedna to świat, który widzisz w Empiku, na liście OLiS. Drugi to świat, który od podstaw został zbudowany przez raperów. Wspomniany wyżej O.S.T.R. jest gościem, który funkcjonuje na granicy tych dwóch światów. Z jednej strony pojawia się w zasięgowych mediach, jego płyty są w Empiku, ale ogromna część jego publiczności dociera do niego przez youtuby itd., itd. Tam jest całe mnóstwo raperów, którzy budują sobie publiczność, dyskutują ze sobą, kłócą się, dissują, współpracują i część z nich w ogóle nie wchodzi na OLiS, bo ich płyty są nienotowane w obiegu – albo w ogóle nie wydają „legali”, albo wydają je poza oficjalnym obiegiem. Tak naprawdę nie wiemy, jak duże to zjawisko. I mamy trzecie, pewnie największe uniwersum – to disco polo. Nikt nie wie, jaka to jest skala. Od blisko trzech dekad znaczna część społeczeństwa uczestnicząca w życiu muzycznym bawi się i wzrusza przy disco polo. I wydaje na to swoje pieniądze. Ale nikt tego solidnie nie bada. Disco polo widziane z Warszawy to są albo rzucane z wyższością uwagi w stylu „niech to g... już przepadnie”, albo „achy i ochy”, rzucane na kanapie w telewizji śniadaniowej w obecności Zenka Martyniuka i zachwyty nad niezwyferyfikowaną nigdy „chińską karierą” innej grupy. Do tego ckliwe obrazki z serialu dokumentalnego TVP czy baśni TVN i Agory o disco polo, które

niewiele wyjaśniają, mają się tylko dobrze sprzedawać.

– Trochę się boję, że zaraz wpadniemy w muzyczną chłopomanie. A dodajmy, że dziś już istnieją całe kanały telewizyjne poświęcone temu nurtowi.

– Uważam, że disco polo to gwałt na estetyce. Ale rozwój tego gatunku świetnie pokazuje niedoceniany w Polsce przez lata fenomen: jeśli czegoś nie pokazujesz w inteligenckiej i wielkomiejskiej prasie, to wcale to nie znika. Jeżeli nie umiemy o czymś rozmawiać, a tylko wyszydzamy, to nie powoduje, że to przestaje istnieć. W przypadku disco polo szyderstwa nie brakowało, zabrakło za to porządnej i powszechnej edukacji muzycznej od poziomu przedszkola czy szkoły podstawowej.

– Parę lat temu tu i ówdzie na prawicy pojawiały się koncepcje, że disco polo z lat 1990. to nowa muzyka ludowa.

– Przeciwnie, moim zdaniem disco polo zabiło muzykę ludową. Ona zresztą też stanowi wyzwanie jako przedmiot opisu. Bo z jednej strony mamy inteligentów z dużych miast, którzy jeżdżą na wieś, przesłuchują ostatnich grajków ludowych lub próbują rekonstruować to, co było niegdyś i przepadło. Natomiast muzyka ludowa w swoim tradycyjnym ujęciu ściśle wiązała się z wiejską obrzędowością, choćby religijną. W tej materii istnieje radykalny pogląd, reprezentowany na przykład przez Adama Struga, że Sobór Watykański II bardzo jej zaszkodził dopuszczając do uroczystości religijnych nową muzykę. Ponadto wiejska obrzędowość dotyczyła całego rytmu życia zgodnego z naturą i najważniejszych wydarzeń życia: narodzin, ślubów i wesel, pogrzebów. Ale kultura masowa, przeniesiona z miasta za pośrednictwem radia i telewizji, odciskała się na wsi coraz mocniej. I w którymś momencie italo disco okazało się najprostsze do odwzorowania, tym bardziej, że dało się przywieźć z miasta kupiony za psie pieniądze azjatycki klawisz, gdy już nikt nie chciał uczyć się grać na gęślach. Jaka to muzyka wsi, skoro instrumenty, które stanowiły faktyczny element ludowej kultury, zastąpiono fabrycznym

syntezatorem?

– Pierwszy numer „Gazety Magnetofonowej” ukazał się dzięki powodzeniu akcji crowdfundingowej. Pierwsze wsparcie ze środków publicznych dostaliście bodaj w tym roku. Jak postrzegasz kwestię mecenatu instytucji publicznych w popkulturowej przestrzeni?

– Jestem przeciwnikiem myślenia, które dominowało szczególnie w latach 1990. w Polsce, że jeżeli coś na siebie nie zarobi, to nie ma racji bytu. I zaczęto w kulturze promować skutecznych menedżerów, przeciwstawiając im nieskutecznych dyrektorów z niedochodową, więc anachroniczną wizją artystyczną. Nie odpowiada mi wizja, która głosi, że pieniądze publiczne powinny być tylko na coraz lepsze drogi, po których będziemy jeździć coraz lepszymi samochodami. To kultura definiuje nas jako wspólnotę. Jaka ta kultura powinna być, jakie treści przekazywać, kogo wspierać, a kogo nie wspierać, to oczywiście kwestia do dyskusji. Taka dyskusja wciąż trwa i się nie kończy. I nigdy nie powinna się kończyć, bo to oczywiste, że w państwie i społeczeństwie ścierają się różne postawy, poglądy i wartości. Dodam ważną rzecz: im mniejsza centralizacja w tym względzie, tym lepiej, bo wiele inicjatyw kulturalnych powstaje na lokalnym poziomie i nawet najlepsi warszawscy eksperci od spraw merytorycznych nie potrafią dobrze ocenić lokalnego kontekstu: kto na taki festiwal czy spektakl przychodzi, jaka jest oferta kulturalna w tym rejonie zarówno w tym czasie, jak i w ciągu roku...

– Z jednej strony mamy ambitne projekty wsparte publicznym groszem, myślę choćby o albumie „Gajcy”, na którym grają m.in. Aggresiva 69, Kazik, Pustki, Karolina Cicha, Dezerter, Lech Janerka, albo o filmie dokumentalnym „Jarocin. Po co wolność?” w reżyserii Leszka Gnoińskiego i Marka Gajczaka, z drugiej strony jestem sobie w stanie wyobrazić solidnie podsypaną złotówkami chałturkę na doraźne partyjne zamówienie. To jest niebezpieczeństwo związane z wydawaniem publicznych środków na kulturę. A dobrzy muzycy będą nagrywać wartościowe płyty i bez

publicznego wsparcia...

– Jest takie niebezpieczeństwo, o którym mówisz. W każdej branży, nie tylko muzycznej, są artyści, którzy aktywnie szukają każdej możliwości wyciągnięcia publicznych środków na projekty wątpliwej jakości. To są ludzie, którzy nauczyli się, jak kreować pomysły podobające się urzędnikom. Są ludzie żyjący z tego jak pączki w maśle, albo przynajmniej raz na jakiś czas trafiający na żyłę złota. To jest patologiczny margines.

– Naprawę margines?

– Ten proceder mocno kłuje w oczy, bo często wiąże się z wyraźną przynależnością polityczną osób, które decydują o tej kasie i tych, którzy po nią sięgają. Oczywiście jeśli utrwali się praktyka, że każda nowa ekipa polityczna życzy sobie mieć kulturę pasującą do jej światopoglądu, to problem będzie narastał. Ale tego typu działania są zwykle przeciwnie skuteczne. Także dlatego, że oprócz pieśniarzy, którzy wyśpiewają wszystko, kulturą zajmują się najczęściej ludzie z natury przekorni. Przekonałem się też na własnej skórze, że problemy z wydawaniem pieniędzy na kulturę wiążą się ze złożonością procedur. To zresztą polska przypadłość na wielu polach. Skomplikowanie tych procedur odbiera szanse wielu artystom, którzy nie wyspecjalizowali się w pozyskiwaniu środków, a naprawdę mają coś wartościowego do zaproponowania. Umówmy się, dla artystów proza życia bywa trudna, a co dopiero liczące kilkadziesiąt stron wnioski o 10 tysięcy złotych. Dodam jeszcze jedną rzecz: wydaję „Gazetę Magnetofonową” jako prywatna firma, ale mogę starać się o publiczne środki finansowe, jeśli spełnię szereg ściśle określonych warunków. To partnerstwo publiczno-prywatne w kulturze jest u nas w głębokich powijakach, jeśli porównać to z sytuacją w innych krajach, choćby w Anglii. Myślę o BRIT School for Performing Arts and Technology, państwowej i bezpłatnej szkole średniej, która specjalizuje się w kształceniu piosenkarzy i piosenkarek, producentów muzycznych, dźwiękowców, scenografów,

operatorów.

– Dodam, że BRIT to z kolei skrót od British Record Industry Trust. Warto o tym opowiedzieć czytelniczkom i czytelnikom „Nowego Obywatela”.

– BRIT School to instytucja, która pokazuje, że można myśleć na dekady do przodu. Na przełomie lat 1980. i 1990., pod koniec za rządów Margaret Thatcher, która nie słynęła ze skłonności etatystycznych, ktoś wpadł na pomysł, że warto zainwestować w brytyjskich muzyków. Reprezentanci dużych wytwórni muzycznych, tzw. mejdżersów, siedli do stołu negocjacyjnego z urzędnikami i ustalono, jak to w praktyce będzie finansowane. Część środków finansowych na BRIT School pochodzi z podatków (u nas spora część krytyki dotycząca dotacji polega właśnie na sarkaniu, że to „wyrzucanie w błoto pieniędzy podatników!”), a część dają prywatne wytwórnie muzyczne. Państwo założyło, że ta kasa zwróci się w podatkach, a prywatne firmy – że zwróci im się to w przyszłych zyskach.

– Jak to działa w praktyce?

– Szkoła powstała na południu Londynu, wśród jej absolwentów są Adele, Morcheeba, Amy Winehouse, ale także mnóstwo nieznanych szerszej publiczności osób, które pracują w wytwórniach płytowych, studiach nagraniowych, mediach muzycznych. To naprawdę rewelacyjna kuźnia kadr. Kołem zamachowym BRIT School był pakt, o którym mówiłem, ale teraz finansują się choćby ze słynnych Brit Awards. Cały dochód z tej imprezy idzie właśnie na BRIT School. Małolaty, które skaczą pod sceną podczas rozdania nagród, to są właśnie uczniowie i uczennice tej szkoły. Byłem tam, oprowadzał mnie po szkole jeden z jej pracowników, pokazywał, jak to dokładnie funkcjonuje. Na etapie gimnazjum szkoła przyjmuje młodzież uzdolnioną muzycznie. Trzeba zdać egzamin, ale jak wspomniałem, nauka jest bezpłatna. To otwiera ją na uboższą młodzież, którą nie stać na dobre prywatne szkoły z wysokim czesnym. Z jednej strony dzieciaki mają normalny program

szkolny, z drugiej mają mnóstwo zajęć odpowiednich do profilu instytucji. BRIT School jest też zapleczem dla West Endu, czyli dzielnicy londyńskich teatrów muzycznych, dochodzą zatem zajęcia z tańca, choreografii itd. Na kolejnym etapie edukacji w tej szkole uczniów i uczennice czeka rozmowa dotycząca ewentualnej korekty ich życiowych planów. Czasem jest tak, że dzieciak przychodzi jako najlepszy gitarzysta w okolicy, ale w murach BRIT School zrozumiał, że jest trochę ludzi jeszcze lepszych od niego i nigdy ich nie prześcignie. Ale okazuje się, że jest świetny w studiu nagraniowym, doskonale słyszy i czuje produkcję. Dostaje więc propozycję, by na ostatnie trzy lata szkoły zapisać się do odpowiedniej klasy. I jeszcze jedno – oni się tam uczą czytania kontraktów, razem z prawnikami, z ludźmi z wytwórni. Ktoś im pokazuje: to jest punkt w umowie, który obliguje cię do tego i tamtego, a daje ci to i tamto. Szkoła wypuszcza dziewiętnastolatków, którzy potrafią ze zrozumieniem przeczytać umowę i dzięki temu mają znacznie większe szanse, żeby nie wpakować się w kłopoty na długie lata ewentualnej kariery. Na zakończenie edukacji w BRIT School organizowane są oficjalne przesłuchania, w których mogą wziąć udział tylko zarejestrowani przedstawiciele firm fonograficznych, teatrów muzycznych itp. Po przesłuchaniach muszą rozmawiać z dziećmiakami za pośrednictwem szkoły – nie jest tak, że wcisną nastolatkowi co zechcą, bo przy stole spotykają się prawni opiekunowie uczniów, reprezentanci szkoły i zainteresowani „łowcy głów”. Opisuję to wszystko w dużym skrócie, ale jak widać – można. Ale trzeba myśleć długofalowo, bo pierwsze konfitury z BRIT School to późne lata 1990. Potrzeba wizji politycznej, która nie polega na tym, że myślimy o tym, jak mile połechtąć szefa partii albo naszych wyborców, lecz perspektywicznie myślimy o tym, co będzie korzystne dla dobra całej wspólnoty.

– Spróbujemy podać pozytywne przykłady z własnego podwórka. W polskiej kinematografii dużo rzeczy udało się dzięki PISF, choć pamiętam lamenty szerokiej rzeszy wolnorynkowców, gdy ta instytucja dopiero powstała. A jak z muzyką rozrywkową?

– Dla mnie pozytywnym przykładem jest działalność Instytutu Adama Mickiewicza – najlepiej znam ich praktyki związane z szeroko pojmowaną muzyką rozrywkową. W swoim czasie dominowało myślenie, że trzeba chwalić się na świecie artystami, którzy u nas już osiągnęli wymierny sukces, bo skoro udało się tu, to pewnie uda i tam. Na szczęście IAM – konkretnie myślę o komórce funkcjonującej pod nazwą Don't Panic! We're From Poland – od wielu lat działa inaczej. Dziennikarzom i organizatorom festiwali ze świata umożliwia poznanie wielu różnych polskich muzyków, niekoniecznie najślawniejszych. I to właśnie ludzie stamtąd decydują, co może spodobać się u nich, bo znają swój rynek, lokalny kontekst. Zapraszają artystów, a ci mogą liczyć na wsparcie IAM, choćby przy współfinansowaniu pierwszych wyjazdów. Dzięki takiej filozofii nie wywozi się w świat artystów, których nikt tam nie chce słuchać, ale dociera z muzyką, która faktycznie tam działa. Na nasz wewnętrzny użytek świetne rzeczy robi Narodowy Instytut Audiowizualny (NinA), z jednej strony udostępniając archiwa ze skarbami polskiej kultury, które były niedostępne przez lata, z drugiej strony nagrywając współczesnych artystów. Archiwizują w ten sposób cenne rzeczy, których nikomu by się komercyjnie nie opłacało nagrywać na tak profesjonalnym poziomie.

– To, co mówisz, dobrze pokazuje, jak to jest z prywatnym wsparciem dla kultury: wygrywa argument „nie opłaca się”.

– W Polsce w ogóle istnieje problem prywatnego mecenatu dla ambitniejszej muzyki popularnej. Tych pieniędzy jest mało. Z jednej strony wiąże się to ze słabością mediów, nie tylko muzycznych: bardzo mało się u nas mówi o tym, jak świetne rzeczy w Polsce dzieją się nie tylko w samej muzyce, ale i wokół niej – myślę choćby o światowych trasach polskich artystów czy recenzjach, które tam zbierają. To powoduje, że marketingowcy mniejszego i większego biznesu nie widzą powodu, żeby wydawać na muzykę większe pieniądze. Z drugiej strony pisarze, muzycy, malarze co prawda potrzebują pieniędzy, także prywatnych, ale materia, w której się poruszają, jest znacznie

bardziej wrażliwa niż inne dziedziny ludzkiej aktywności, w których sponsor może pokazać się jako dobroczyńca. Sportowca możesz od stóp do głów ubrać w barwy swojej firmy, ale muzykowi tego nie zrobisz, bo on natychmiast przestanie być wiarygodny. W teatrze możliwości ekspozycji reklamy są dość marne, choć publiczność z życzliwością podchodzi do sponsorów, bo rozumie, jak dużo dzięki nim może się wydarzyć. Ale jak wsadzić product placement w adaptację sztuki Dostojewskiego czy Wyspiańskiego? Po co zatem użerać się z artystami, jeśli w dowolnym z o wiele bardziej popularnych sportów można sobie kupić prawie wszystko i prawie wszędzie?

– A patrząc szerzej: muzyka popularna nie stała się jedynie wypadkową biznesu?

– Nie, nie sędzę, żeby poza muzyką czysto użytkową, na przykład graniem na fortepianie w hotelowym lobby, ktoś to robił sądząc, że to dobry interes. Dotyczy to nawet ludzi, których puszczają w radiu, jak Mrozu. To jest mały rynek – nawet jeśli na moment zyskasz popularność i zarabiasz jakieś pieniądze, to po pierwsze nie trwa wiecznie, po drugie wcześniej dokładałeś do tego przez długie lata.

– Mamy też w popkulturze muzyków dobrze żyjących z grania. Zarówno takich, którzy zrobili światową karierę, jak Behemoth, jak i tych, którzy odłożyli na bok pytanie, kiedy ze sceny zejść, bo grają na dniach miast jak Polska długa i szeroka.

– Oczywiście. To jest ich zawód, oni chodzą do pracy, gdy grają te wszystkie koncerty. Nie mylmy jednak skutku z przyczyną – oni przez lata zapracowali na swoją sławę, robili kiedyś rzeczy naprawdę pod prąd, albo nagrywali dobre kawałki i umieli je pokazać publiczności. Nie sędzę, żeby na przykład muzycy Kultu u progu kariery myśleli, że to dobra droga na przyszłość i szansa na niezły plan emerytalny w postaci solidnych wpływów z ZAiKS-u. Nieliczni z tych, co grają, mają szanse na sukces finansowy. Branża muzyczna w Polsce nie jest bogata – absolutnie przytłaczająca większość muzyków to

ludzie, którzy jeżdżą na koncerty wykorzystując urlopy, albo są wykopywani z jednej pracy i idą do kolejnej, niekiedy gorzej płatnej, żeby robić to, co chcą robić. Wspomniałeś Behemoth – jesteśmy kilkudziesięciomilionowym społeczeństwem i mamy trzy, może cztery kapele metalowe, które mogą grać w sposób w pełni profesjonalny, czyli członkowie zespołu nie muszą mieć dziennej pracy, żeby się z czegoś utrzymać. Przyznasz, że szалу nie ma, jeśli spojrzymy na ogrom polskiej sceny metalowej. Ale to szersze zjawisko – sądzą, że z muzyki rozrywkowej, tworzonej autorsko, może w Polsce wyżyć, i to nie na poziomie sytej klasy średniej, raptem kilkaset osób. A przecież zajmuje się tym kilkadziesiąt, może kilkaset tysięcy osób. Jeśli widzisz kogoś w telewizji i on ładnie wygląda, to myślisz, że zbił fortunę na paru przebojach. Ale to bardzo niepewny chleb – jeśli ktoś umie sobie napisać piosenki i jest regularnie grany przez radio, to ma jakąś tam stabilizację, bo płyną tantiemy...

– ...z tego, co pamiętam, Edyta Bartosiewicz opowiadała po swoim powrocie muzycznym, że ekonomicznie poradziła sobie w czasie ciężkiej depresji, bo miała środki z ZAiKS-u...

– ...dlatego jeśli jesteś na tyle alternatywny, że nie grają cię dwie największe w Polsce rozgłośnie (a grają w gruncie rzeczy nie za wiele), to z ZAiKS-u masz co najwyżej kroplówkę. Owszem, zawsze możesz grać koncerty. Ale jeśli zachorujesz, to tracisz zarobek. Poza tym, ludzie się bulwersują, gdy usłyszą o stawce za koncert w wysokości kilkunastu czy kilkudziesięciu tysięcy złotych. Ale trzeba przewieźć ekipę i sprzęt, opłacić dźwiękowca i oświetleniowca, kierowcę i menedżera, trzeba zapłacić kolegom z zespołu itd., itd. Nawet artystom z dorobkiem i nazwiskiem może po odliczeniu kosztów zostawać w kieszeni naprawdę niewiele. Wielu rzeczy można zazdrościć ludziom na scenie – adrenaliny, podróży, poznawania mnóstwa ciekawych osób – ale dochodów bym nie zazdrościł.

– Dziękuję za rozmowę.

Z Jarkiem Szubrychtem rozmawiał Krzysztof Wołodźko

Źródło: NowyObywatel.pl