



Bronisław Maj

Bartosz Piech  <https://orcid.org/0000-0001-7900-5469>
Uniwersytet Jagielloński

Kamil Trybek  <https://orcid.org/0009-0005-7073-408X>
Uniwersytet Jagielloński

„Czasem poezja dopiero dzięki piosence w pełni zakwita”. Z Bronisławem Majem rozmawiają Kamil Trybek i Bartosz Piech

Kraków, 16 lutego 2023

Bartosz Piech (B.P.): Czym dla Pana jest piosenka literacka i jaki miała udział w Pana życiu? Co było pierwsze: rok 1969 i wiersze wysłane do „Życia Literackiego” czy gitara? Poezja czy muzyka?

Bronisław Maj (B.M.): Po pierwsze, nie wiem, co to jest piosenka literacka, więc trudno powiedzieć, jaki miała ona udział w moim życiu. Natomiast muzyka oczywiście była pierwsza, muzyka rockowa, czy jak wtedy mówiliśmy „bigbitowa”. Ja miałem trzynaście lat, jak budowałem swoją gitarę elektryczną. To były czasy, kiedy nie można było sobie po prostu jej kupić, trzeba było ją zrobić i tysiące chłopców w Polsce robiło gitary. Oczywiście progi nabijał lutnik, natomiast całą resztę robiliśmy już sami. Podłączyliśmy to do radioodbiorników. Panowie nie widzieliście pewnie starego gramofonu czy adaptera. Tam się do tych kanałów wtykało tak zwaną wtyczkę bananową, włączało się to radio i tak się grało, więc to było oczywiście pierwsze. Czytanie i pisanie przyszło później.

B.P.: Później przyszedł moment dopełniania muzyki literaturą?

B.M.: Trudno powiedzieć. Gdy zacząłem na serio czytać literaturę, to już się w tym pograżyłem. Było to dosyć wcześnie, miałem niespełna siedemnaście lat, jak debiutowałem, i to w miesięczniku „Poezja”. Wtedy nie można było lepiej zadebiutować.

B.P.: Tak jak wcześniej Wojacek?

B.M.: Tak, tak jak Wojacek. To mnie trochę ustawiło na szynach, czułem się klasykiem przede wszystkim, uważałem się za klasyka, ale chłopcom na szczęście mija takie myślenie o sobie. Wybór padł zdecydowanie na literaturę.

Kamil Trybek (K.T.): Jakie było Pana pierwsze wrażenie jako studenta polonistyki w Krakowie? Kto trafiał na te studia i co Was interesowało w tamtych latach?

B.M.: Przyjechałem tutaj w październiku '72 roku. Ale – jak wspominałem – już pod koniec szkoły, w 1970 roku debiutowałem, więc poczułem się tak, jakbym wydał *Ballady i romanse*, *Vade-mecum* czy *Pana Cogito*, wobec czego już kompletnie olewałem szkołę. Czasy były takie, że traktowano mnie – co było błędem oczywiście – w taki trochę sposób pozwalający mi na wszystko. Byłem dumą szkoły, dlatego że w „Poezji” wiersze i tak dalej. Głupi siedemnastoletni chłopiec, wtedy zamiast mózgu są buzujące hormony. Na lekcjach matematyki czy fizyki burzyłem złote kędziory, bo miałam złote, długie kędziory, patrzyłem w okno, czekając na natchnienie. Pani od fizyki zamiast postawić mi pałę i wyrzucić z klasy, tolerowała to. Ale potem zbliżała się matura i dwie panie wiedziały, że ja jej nie zdam. Matura wtedy była obowiązkowa z matematyki, a ja nie miałem, właśnie przez to, że kompletnie nic nie robiłem, a szkoła nie mogła mi jakoś na lewo tego załatwić, ponieważ przychodziły wtedy tak zwane czynniki społeczne. Na szczęście nie wiecie już, co to jest, i obyście nie poznali. To byli urzędnicy partyjni, którzy sprawdzali, czy wszystko dzieje się zgodnie z duchem prawa, w razie gdyby mi ktoś podpowiadał czy – jak to się w końcu stało – przyniesiono maturę z matematyki napisaną w całości. Krótko mówiąc, te dwie panie, wiedząc, czym to grozi, wezwały mnie kiedyś na prywatną rozmowę i postawiły sprawę jasno: „Nie zdasz matury, pójdziesz do wojska jako hipis i pacyfista, będziesz tam po prostu gnębiony, jest po tobie, chłopcze, zacznij coś robić”. Nagle do mnie doszło, że właściwie jestem na samobójczej drodze. I cóż one wymyśliły? Żebym wystartował w Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego. Wtedy – to są czasy, których znów nie pamiętacie; będę z maniakalną częstotliwością to powtarzać, ale tak jest i zazdrościć wam tego – wtedy była rejonizacja. Nie mógłbym, nawet gdybym chciał, studiować polonistyki gdziekolwiek, tylko musiałbym na Uniwersytecie Łódzkim, bo w tamtym rejonie mieszkałem. Nie myślałam jeszcze wtedy wcale o polonistyce, ale one mi uświadomiły, że jeśli zdobędę dyplom tej olimpiady, to będę miał prawo wstępu na polonistykę na dowolnym uniwersytecie w Polsce i na pewno będę na jakichś studiach, a wojsko nie będzie mi groźne i jakoś się moje losy potoczą. Więc wziąłem udział w tej olimpiadzie i – jak się domyślicie – oczywiście ją wygrałem, co nie było trudne, zwłaszcza że obiecałem to mojej ówczesnej dziewczynie. Wygrałem ją i w ciągu kilku sekund zdecydował się cały mój los, aż do dzisiaj. Odpowiadałem już na ostatnim etapie olimpiady, a przewodniczącym komisji był prof. Kazimierz Wyka. On mojego zarozumiałego, głupawego

speechu wysłuchał, po czym ja wyszedłem na korytarz, a Wyka olał dalsze obrady i wybiegł za mną. Stał przed mną i powiedział: „To poznamy się, Wyka jestem”, a następnie wyciągnął do mnie rękę. Wyobraźcie sobie: macie osiemnaście lat, parę wierszy i Kazimierz Wyka, Bóg!

B.P.: A czy wówczas zdawał sobie Pan sprawę z rangi profesora?

B.M.: Oczywiście, już go czytałem. Podałem mu rękę, wykrztusiłem swoje, na całe szczęście krótkie, nazwisko, a on tylko zapytał: „To kiedy Pan przyjeżdża do Krakowa?”. Nie: „czy”, tylko: „kiedy”. Powiedziałam, że w październiku. Teraz wiem, że to wygląda na marny, tandetny, hollywoodzki scenariusz, ale w tym momencie zdecydowało się całe moje życie. Wróciłem z Warszawy do domu, powiedziałem rodzicom, że nie będę studiował w Łodzi, spakowałem się i w październiku ’72 roku wylądowałem tutaj.

B.P.: A zatem znalazł się Pan w Krakowie. Co interesowało wówczas studenta polonistyki?

B.M.: Miałem dziewiętnaście lat i wylądowałem wśród zgrai takich jak ja. Wtedy nie było to rzeczą niezwykłą, na moim roku i na roku niżej było powiedzmy 45% chłopców. Momentalnie rozpoznałem taką zgraję podobnych sobie, czyli długowłosych, w podartych dzinsach, i zawiązało się takie środowisko, któremu studia na szczęście „nie przeszkadzały”. Bo myśmy robili rzeczy, jak nam się wówczas zdawało, ważniejsze i ciekawsze. A przede wszystkim czytaliśmy. Myśmy żyli literaturą oraz książkami. Może to brzmieć patetycznie i sentymentalnie, ale taka jest prawda. Codziennie każdy z nas odbywał taką rundę po antykwariatach i szukaliśmy książki. Pamiętam, jak udało mi się w antykwariacie znaleźć *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. To było wydarzenie. Oczywiście wymienialiśmy się książkami. Wydawaliśmy pieniądze, których zresztą nie mieliśmy, tylko na dwie rzeczy. Wstyd powiedzieć, ale były to książki i wódka. Nic więcej, zwłaszcza że nic więcej nie było. Jest do dzisiaj taka ława na trzecim piętrze – tam się przychodziło, siadywało, pożyczano od kolegów i koleżanek parę złotych, żeby pójść kupić flaszkę, a potem toczyć zażarte dyskusje: Jean-Paul Sartre czy Albert Camus. To nas naprawdę interesowało.

B.P.: Nic więcej nie było. Zapytam zatem o PRL. To bardzo specyficzny okres dla sztuki, często brutalnie blokujący ekspresję tematów. Po co, Pana zdaniem, pisało się piosenki w PRL-u i jaki to miało charakter? Sztuka dla sztuki czy wewnętrzna agitacja? I oczywiście Jaruzelski i stan wojenny – ludzie słowa spychani na margines. Jakie to miało skutki?

B.M.: Dlaczego się pisało? Dla pieniędzy, dla przyjemności, dlatego żeby usłyszeć swoją piosenkę. Ja nigdy nie byłem tutaj zawodowcem, chociaż myślę, że tych

tekstów do piosenek napisałem kilkaset. Z samą Ewą Kornecką, jak policzyliśmy, 117 napisaliśmy razem. Ale też: Turnau, Zarycki, Konieczny, Kanty Pawлуskie-wicz. Pisało się wtedy, kiedy się pojawiała jakaś okazja lub ktoś potrzebował tego. Ja nie byłem zawodowcem jak Agnieszka Osiecka, z którą byłem blisko zaprzy-jaźniony, czy Leszek Moczulski.

B.P.: A co ze stanem wojennym? Czy mocno wpłynął na Pana jako twórcę? Były jakieś odczuwalne skutki?

B.M.: Dla mnie jako twórcy większych skutków to nie miało, bo publikowałem od '76 roku, kiedy pojawia się drugi wolny obieg. Po stanie wojennym już nie miałem żadnych związków z tą kulturą oficjalną, legalną. To było tylko postawienie mocnej kropki nad tym, o czym doskonale już wiedzieliśmy. Dla mnie stan wojenny nie jest jakimś przełomem, który by mi otworzył oczy. To było tylko potwierdzenie tego, co było oczywiste.

K.T.: Skoro jesteśmy przy PRL-u, zapytajmy o Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Co mówiło się o cenzurze w środowisku Krupniczej 22? Czy Pan sam spotkał się z czerwonym ołówkiem cenzora? Jakie były strategie „walki” z nią i czy tylko były to śmiech oraz ironia?

B.M.: Ja się zetknąłem z cenzurą, tak jak każdy wtedy, bo żaden tekst, nawet ma-leńka instrukcja obsługi odkurzacza, nie mógł zostać wydrukowany w PRL-u, jeśli nie miał pieczęci cenzury. Ja też od samego początku miałem świadomość, że gdybym zaczął grać z cenzurą, to w jakimś sensie postawiłbym ją na swoim poziomie. W ten sposób zniszczyłbym siebie jako pisarza. Nigdy nie zastanawiałem się, czy napisać tak czy inaczej, bo „może to nie przejdzie”. Wydaje mi się, że to jest potwornie niebezpieczne, bo wtedy cenzor zaczyna się gnieździć w tyle głowy. Zaczyna się myśleć: „O, może by to napisać inaczej, może by tu złagodzić, może by to wyrzucić, a dodać co innego”. Dla mnie, prawdę mówiąc, ta cenzura nie istniała, a potem już wydawałem podziemne książki. Natomiast wiem, że były takie strategie – właśnie coś ironicznie zasugerować, coś w tle, czy jakąś aluzją albo alegorycznie powiedzieć. To jest straszliwe niebezpieczeństwo, nie tylko dla literatury, ale dla każdej sztuki, bo to wtedy – powtórzę – pozwala cenzorowi zagnieździć się wewnątrz procesu twórczego i to jest koniec. Mniej lub bardziej widoczny, ale tragiczny. To może zabić każdego artystę.

B.P.: Jak zatem środowisko pisarzy z Krupniczej radziło sobie z tym „małym człowieczkiem”, który mógł się zagnieździć z tyłu głowy?

B.M.: Mieszkałem tam przez kilkanaście lat i oczywiście część kolegów piszących jednak nie odważyła się publikować w drugim obiegu. Jakoś próbowali – właśnie poprzez ironię, aluzje, omówienie – z tą cenzurą walczyć. Natomiast to

nie dawało żadnego sensownego i pięknego artystycznie rezultatu. Od momentu kiedy w '76 roku powstaje ogromny, podziemny obieg, to już nie było konieczne. Trzeba było odrobinę, naprawdę niewiele odwagi, żeby zacząć tam publikować.

B.P.: A pisarze, którzy tego nie robili, byli stygmatyzowani?

B.M.: To zależy. Tacy, którzy poparli stan wojenny, pisarze partyjni – oczywiście tak. Na Krupniczej mieszkało kilku takich partyjnych grafomanów. Dzisiaj nikt ich nie pamięta i nie zaszczycajmy ich, wymieniając ich nazwiska, które brzmiały na przykład: Stanisław Stanuch czy Leszek Maruta. O Stanuchu mówiło się „Stanuch wojenny” – tacy rzeczywiście byli stygmatyzowani.

B.P.: A zatem, jak rozumiem, o sprawach śmiertelnie poważnych nie zawsze mówiono śmiertelnie poważnie. Dopytam więc o tę ironię i kabaret. Scena Piwnicy pod Baranami – co takiego sprzyjało atmosferze tego miejsca i jakie tematy stanowiły kabaretową pożywkę? Jak naprawdę wyglądała atmosfera pracy – co zostało w sferze anegdotycznej, a o czym milczą książki?

B.M.: Piwnica nigdy nie była kabaretem z założenia politycznym, ale tam można się było poczuć wolnym i śmiać z bardzo różnych rzeczy. I to było niezwykle, i to było wciągające. Była też satyra polityczna, ale to już sporo później. Ona wymierzała totalitaryzmowi cios straszniejszy, niż gdyby to robiła bezpośrednio. Ona po prostu nie brała tego pod uwagę – my jesteśmy tutaj, śpiewamy różne śmieszne duperele i mówimy różne rzeczy. Bo w Piwnicy wiecie, jak było? Jak się przychodziło, to pan Piotr Skrzynecki się rozglądał, kto dzisiaj jest, i mówił: „A to chodź, coś powiesz”. Dopiero potem się okazywało, że były to największe, najwspanialsze rzeczy. Ja niestety już nie słyszałem w Piwnicy śpiewającej Ewy Demarczyk.

B.P.: Czyli atmosferze tego miejsca sprzyjała po prostu wolność?

B.M.: Tak, w dosłownym sensie. Jesteśmy wolni, ale także wolni od tego, żeby mówić: „O, tu jest wolność”. Nie, jesteśmy wolni w taki sposób, że olewamy zupełnie to, co się dzieje na zewnątrz. Jest monografia Piwnicy, ale to jest coś bardzo trudnego do opisania, bo opisanie jej w sferze obiektywnych faktów byłoby wyliczeniem tego, kto występował, co śpiewał, co mówił, co się działo. Zostalibyśmy w ręku z tym, z czym zostaje teoretyk literatury, który zauważa, że w sonecie jest więcej niż trzynaście wersów, a mniej niż piętnaście, a co stanowi o pięknie tego sonetu, o tym, co nas chwyta za serce, to pozostaje poza taką klasyfikacją. To jest trudne do pisania, nie wydaje mi się, żeby było możliwe. Ale może dobrze, niech trwa taka mgławicowa legenda, obłok cudowny, w który się można było zanurzyć. Pamiętam, wyszedłem kiedyś o świcie na Rynek i zobaczyłem pana Piotra, który właśnie wypadł z Piwnicy. Miał tę swoją białą koszulę, kapelusz i niósł różę. To była postać z zupełnie innego świata i te światy się nie przenikały. To był

anioł, który nie mówił że: „Oto jestem aniołem”, który przekreślał to wszystko, mówiąc: „Oto się zbuntowałem i przekreśliłem”.

K.T.: Czy możemy zatem zapytać o Pana ulubione momenty związane z kabaretem, ulubiony utwór? Może niekoniecznie radosny, a taki, który dzięki swojej głębi wraca do Pana i co raz się aktualizuje?

B.M.: Po raz pierwszy Wam o tym powiem, ale nie można ściśle powiedzieć, że to dotyczy kabaretu. W 1971 mieszkałem jeszcze w Łodzi i byłem na recitalu Ewy Demarczyk, kiedy ona była w najlepszej formie. Prowadził go notabene pan Piotr. Recital się zaczął z kilkugodzinnym opóźnieniem, bo Zbyszek Wodecki, którego wtedy jeszcze nie znałem, a który grał na skrzypcach w Piwnicy, nie dojechał i czekano na niego. Potem przyszła Ewa Demarczyk – to jest jedno z moich, nie tylko dotyczących kabaretu, piosenki czy poezji, najmocniejszych przeżyć tak zwanych, przeproszam za sentymentalizm, artystycznych. To było coś niesamowitego...

B.P.: Doświadczenie metafizyczne? Mówiąc za Witkacym.

B.M.: Tak! Zdecydowanie!

K.T.: To była Pana pierwsza styczność z Ewą Demarczyk?

B.M.: Nie, oczywiście znałem ją już wcześniej. Miałem jej płytę, gdzie śpiewa piosenki Piotra Koniecznego. Notabene to, że nie ma płyt Demarczyk, jest też niesamowite.

B.P.: Pamięta Pan jakieś konkretne utwory z tego koncertu?

B.M.: Pamiętam *Taki pejzaż*, niesamowity zupełnie, *Grande Valse Brillante* – coś niewiarygodnego.

B.P.: Nazwał pan Piotra Skrzyneckiego „aniołem”. Mówimy o Demarczyk, więc zapytam – Biały i Czarny, dwa Anioły Piwnicy? Czy Anna Szałapak także przyciągnęła Pana uwagę?

B.M.: Anię znałem już osobiście, Demarczyk nigdy. Zresztą nie śmiałybym chyba. Tak jak piłem z Erikiem Burdonem, a nie śmiałybym się zbliżyć do Leonarda Cohena, na którego koncercie oczywiście też byłem. Z Demarczyk było podobnie. Nawet dobrze, że jej nie poznałem. Wracając, ogromnie kłopotliwe jest to pytanie, bo tu nie ma dla mnie żadnego porównania. Ania była uroczą, ale... królowa jest jedna. Potem jest gigantyczna przepaść. Demarczyk sama w sobie pozostaje

czymś niesamowitym. Ania jest wspaniałą pieśniarką Piwnicy, a Demarczyk to taka planeta, która nie ma żadnych satelit: to jest słońce... czarne słońce.

K.T.: Trafna metafora! Skoro już padła, to może wrócimy do poezji. Czy według Pana poezja śpiewana lub piosenka literacka to kolejny stopień tego swoistego „stawania się” wiersza? A jeżeli tak, to dlaczego? Co sprawia, że muzyka tak bardzo wartościuje słowo poetyckie?

B.M.: Wykręcę się cytatem z Czesława Miłosza, który powiada: „co nie jest wymówione, zmierza ku nieistnieniu”. I tekst, jakikolwiek, istnieje w pełni wtedy, kiedy jest wymówiony. Tak więc piosenka ma też takie funkcje – pozwala w pełni wierszowi zaistnieć, ale czasem może też dodawać do niego rzeczy, których w nim nie ma. Może się to podobać, może to w pewnym sensie jeszcze podnosić ten wiersz ku jakimś cudownym, metafizycznym obłokom, a może też go niszczyć, przekreślać, sprawiać, że jego sensy zostają „zagłuszone” przez muzykę. Ja zresztą nie wiem, co to jest piosenka literacka i poezja śpiewana. Są piosenki, które za teksty mają wiersz i tyle można o tym powiedzieć. Właśnie niemożliwe jest wartościowanie, że takie piosenki z tekstami, które najpierw były wierszami, nadal są wierszami – że one są lepsze od tych, do których napisano zwykły „tekst piosenki”. Mogą być marne piosenki z wielkich wierszy i świetne piosenki ze zwykłych, najprostszych. Kazimierz Rudzki mówił, że „największa zawartość filozoficzna, jaka może pojawić się w piosence, jest ta, która mieści się w słowach: *a mnie jest szkoda lata*”. Wszystko, co ponad to, jest już przesadą. Nie można wykopać przepaści czy postawić ściany pomiędzy piosenką, która ma za tekst wiersz, a piosenką, do której napisano po prostu zwykły tekst. Czasem to są cudowne piosenki, myślę przede wszystkim o piosenkach Demarczyk, Czesława Niemena: *Bema pamięci żałobny rapsod, Italiam, Italiam*. Niektóre piosenki Marka Grechuty, ale także, na innym poziomie, piosenki Bogdana Loebła i Tadeusza Nalepy, bluesy po prostu. Ja zresztą bluesa źródłowego, B.B. Kinga uwielbiam, więc tu też jest źródło i geneza.

B.P.: Czy jako badacz literatury próbował Pan kiedyś sklasyfikować i zdefiniować różnice między liryką a poezją śpiewaną lub piosenką literacką? Czy takie podziały są potrzebne?

B.M.: Nie, nie próbowałem. Mnie one nie są do niczego potrzebne i wydaje mi się, że to jest pseudoobiektywne. Przykładowo, ja nie wiem, jak opisuje się piosenki Przybory, czy to są piosenki poetyckie? Nie zmienia to jednak faktu, że są genialne, także w sensie językowym: „Portugalczyku, jak nóż bezlitosny naciąłeś dziewcząt jak róż w kraju sosny”. Swoją drogą, Agnieszka Osiecka, z którą się dosyć blisko przyjaźniłem, mówiła (co mnie zszokowało!), że nie lubi piosenek Przybory i Wasowskiego. „Zwariowałaś! Dlaczego?” – pytam ją. „Bo one są idealne, doskonałe – jak zimna kryształowa kula, do której się nie można przytulić, nie ma tam żadnych rys, żadnego załamania, gdzie ludzka słabość mogłaby się

jakoś wcisnąć” – odpowiedziała. Ona sama zresztą napisała wiele wspaniałych piosenek, ale też wiele potwornych „pawi” dla pieniędzy.

B.P.: Piosenkę, jak rozumiem, można zatem wykorzystać na wiele sposobów – także zarobkowych, pragmatycznych. Stąd kolejna kwestia: jako akademik, czy korzystał Pan podczas pracy dydaktycznej na naszym Wydziale z piosenek? Czy uważa Pan, że powinno się z nich korzystać?

B.M.: Myślę, że tak, powinno się korzystać. Jeżeli kogoś ma to zachęcić do czytania, to wszystko jest możliwe. Ale ja nie, zresztą – nie było możliwości.

K.T.: Zachęcać do czytania na przykład poezji? Czy nie uważa Pan zatem, że transfer liryki do domeny piosenki to coś, co mogłoby zagrażać tej pierwszej? Jarosław Rymkiewicz twierdził, że jest to dość duże zagrożenie, akcentował, żeby nie łączyć poezji z wrzaskami i gitarą.

B.M.: Czy transfer może zagrażać poezji? Oczywiście, że nie. Ja jestem człowiekiem, który przy gitarze wydawał z siebie wrzaski, więc jestem za tym. Ale! Może być bardzo różnie. Na przykład największy obok Miłosza polski poeta XX wieku, czyli Leśmian i jego *Garbus* zaśpiewany przez Demarczyk nie traci swojej wartości poetyckiej. On dostaje czegoś zupełnie nowego, ale gdyby ten sam tekst z marną muzyką zaśpiewał Zenek Martyniuk, z całym szacunkiem dla Zenka Martyniuka, byłoby to pograżeniem tego wiersza. Nie można tak zdecydowanie, jednoznacznie, apodyktycznie powiedzieć, że piosenka niszczy wiersz, niszczy poezję. Czasem poezja dzięki temu dopiero w pełni zakwita.

K.T.: Wydaje mi się też, że piosenka pomaga pamiętać o tych utworach.

B.M.: To prawda.

K.T.: Na przykład *Karuzela z madonnami*, którą śpiewa Ewa Demarczyk, jest bardzo ikoniczna, przez co także wiersz Białoszewskiego stał się ważnym elementem kultury.

B.M.: Tak, piosenka, znów może banalnie to powiem, ale może dać wierszowi popularność, której nigdy by, z oczywistych względów, nie zyskał, gdyby pozostał wyłącznie w tomie wierszy czy w książce...

B.P.: Ze względów mnemotechnicznych, prawda?

B.M.: Ależ oczywiście – zapamiętuje się cudowną melodię...

B.P.: I chyba po części imię jej twórcy? Chciałbym zapytać przy tej okazji, czy status piosenkopisarza dodawał prestiżu. Jak odnosili się do nich poeci, profesorowie, studenci, zwykli ludzie?

B.M.: Trudno powiedzieć: wielu kolegów piszących także pisywało piosenki, z różnych względów... czasem towarzyskich, czasem uczuciowych, a czasem bytowych, więc to nie było nic, co skazywałoby pisarza na potępienie, ale też nic, co by go jakoś w szczególny sposób wyróżniało. Wspomnił Pan o Szymborskiej. Wisława nie znosiła (mało powiedzieć!), jak śpiewano jej teksty. A przecież niektóre piosenki, chociażby *Nic dwa razy* w wykonaniu najpierw Łucji Prus, a potem Kory, to bardzo dobre piosenki. Jako pewna, już osobna całość. Natomiast ona tego nie znosiła, zresztą nie lubiła też, jak aktorzy mówili jej wiersze.

B.P.: A dlaczego?

B.M.: Ponieważ aktor niestety bardzo często przydaje tekstowi – interpretując go, chcąc „wydobyć” jego głębie – przydaje mu rzeczy, których w nim nie ma, i robi z tego coś zupełnie innego. Niestety, była taka maniera właśnie mówienia „podniosłym głosem” – groza! Miłosz też tego nie znosił. Dlatego moim zdaniem najlepiej jest słuchać autorów czytających swoje wiersze, nawet jeśli robią to tak fatalnie jak Wisława, która się myliła, przekręcała, mamrotała. Jakże ja z nią przeżywałem chwile, żeby podetknąć jej mikrofon w taki sposób, by ona całe jedno słowo powiedziała do mikrofonu.

B.P.: A jaki wpływ miało na Pana funkcjonowanie pomiędzy dwoma środowiskami: akademickim a twórczym? Z jednej strony wśród literatów, z drugiej wśród profesorów?

B.M.: Nie miało to żadnego wpływu.

K.T.: Ja bym jeszcze chciał dopytać o kwestię śpiewania utworów Szymborskiej czy innych poetów. Znał Pan osobiście Wisławę Szymborską od 1977 roku. Co sądzi Pan o współczesnych formach jej upamiętniania? Rok 2023 został oficjalnie rokiem noblistki. Jak Pan ocenia formy pamięci o Szymborskiej i jej poezji, na przykład śpiewanie jej utworów. Sama poetka nie była temu przychylna, jednak coraz częściej muzycy sięgają po jej utwory. Ostatnio zrobiła to Sanah.

B.M.: Sanah wykonała *Nic dwa razy* nie najgorzej, ale jak już mówiłem, Wisława nie znosiła tego. Natomiast nie da się ukryć, że ma to ten pozytywny aspekt, że ktoś, kto nie czytał nigdy Szymborskiej, a usłyszy swoją ulubioną piosenkarkę, to może zachęcony zajrzy do książki Szymborskiej. I to dotyczy wszystkich poetów. Piosenka należy do kultury popularnej i może dać nową, większą nośność wierszowi. Nie w sensie wartości, ale szerszej – obecności wśród

społeczeństwa. I to jest coś pozytywnego. To może jednak zachęci ludzi, by czytali, chociażby to, co najpierw usłyszą jako piosenkę. Usłyszą takiego *Garbusa* Leśmiana w wykonaniu Demarczyk i może zajrzą do książki, ktoś po prostu zacznie czytać poetę i to już mu zostanie.

B.P.: To i ja jeszcze wrócę do Szymborskiej, skoro wszystkim nam znany jest *Głos w sprawie pornografii*, pierwszy wiersz opublikowany w czasopiśmie „NaGłos”, które było zupełnie innowacyjne. Czy za nazwą nieregularnika stoi tylko dosłowność w odniesieniu do jego formy? Co chcieli Państwo mówić na głos? Jakie według Pana miał plusy i minusy? Czy pomagało to w popularyzacji tego, co chcieliście głosić?

B.M.: Może warto o tym pamiętać, bo jak coś odnosi sukces, to potem bardzo wielu ludzi się do tego przyznaje. Autorem nazwy „NaGłos” jest Stanisław Balbus. Podczas pierwszego wieczoru „NaGłosu” ogłosiłem konkurs na nazwę dla tego mówionego pisma i od drugiego numeru nazywało się ono już „NaGłosem”, pisanym w taki właśnie sposób. A to wszystko wzięło się stąd, że stan wojenny, wiadome represje, wiadomy stan kultury powodowały, że my wtedy – w ogromnym cudzysłowie – niezależni pisarze, chcieliśmy jeszcze jakoś na powierzchni życia literackiego dać naszej publiczności znak, że jesteśmy, piszemy, nie daliśmy się złamać, nie daliśmy się kupić. Było to niezbędne, ponieważ do książek i czasopism drugiego obiegu nie wszyscy, a wręcz nieliczni, mieli dostęp. Więc chcieliśmy dać na powierzchni właśnie taki znak – jesteśmy, piszemy. „NaGłos” mówiony miał udawać normalne pismo literackie. A zaczęło się to w 1983 roku, w Klubie Inteligencji Katolickiej na Siennej. To nie oznaczało, że tam byli katolicy i czy w ogóle byli katolicy, ale miejsca przykościelne były jedynymi, gdzie można było się wtedy bezpiecznie spotkać. Oczywiście potem można było zostać spałowanym. Spotkaliśmy się w takim fantastycznym gronie „starców świętych”: Kornel Filipowicz (który był duchowym przywódcą), Jan Józef Szczepański, Antoni Potocki, Wisława siedząca w kątku (wpatrzona w Kornela zakochanym wzrokiem) i my – przedstawiciele młodzieży niezależnej: Jurek Pilch, Włodek Maciąg i ja. Zastanawialiśmy się, co robić. Wtedy Kornel przypomniał, że w czasie okupacji hitlerowskiej (analogia notabene dość straszna, ale prawdziwa, oczywiście *toutes proportions gardées*) w Warszawie odbywały się właśnie takie wydania pism. Postanawialiśmy robić coś takiego i „NaGłos” wyglądał właśnie jak pismo drukowane. A potem ten „NaGłos” drukowany naśladował „pismo mówione”, dlatego tam były zamieszczane fotografie, co wtedy było czymś absolutnie nowym. Taki kontakt z pisarzem.

B.P.: A czy pojawiały się tam jakieś utwory muzyczne?

B.M.: Nie, nie było tego. Błąd, że tego nie było, mogliśmy to robić. Wystarczyłaby gitara i ktoś śpiewający. Teraz mi Pan to uświadomił. Najpierw to wszystko

odbywało się w krakowskim gronie, a potem zaczęli przyjeżdżać koledzy z różnych stron. Janusz Anderman na przykład był prawie na wszystkich spotkaniach. Były całe książki, które miały premierę w „NaGłosie” mówionym – po fragmencie oczywiście. *Szkice o literaturze* Andrzeja Drawicza, książki Andermana, Pilch, tomy wierszy. To było jednak coś niezwykłego, że kilkaset osób słuchających jest w stanie stać w kapitularku dominikanów. W Krakowie pojawił się nawet pewien snobizm odnośnie do chodzenia na te spotkania, ale to był fajny snobizm. Potem, jak się kończył „NaGłos”, to miało wręcz symboliczne znaczenie, bo doszło do takiego pojednania ponadpokoleniowego. Po każdym zebraniu odbywała się balanga, a ponieważ na samym początku była jeszcze godzina policyjna, musieliśmy balangować do rana. W różnych miejscach. I tu trzeba przypomnieć tych dzielnych ludzi, którzy to umożliwiali: Waław Twardzik, Andrzej Cechnicki. Wszystko odbywało się u nich w domach. To właśnie tam doprowadziłem do tego, z czego jestem dumny i będę się tym przechwalał: do bruderszaftu między Wisławą Szymborską i Agnieszką Osiecką. Wtedy to nie było takie oczywiste, były pewne formalne zasady, ale to wszystko przełamał Kornel, który kazał mi mówić do siebie po imieniu.

K.T.: A czy poetki po tym wydarzeniu utrzymywały kontakt?

B.M.: Nie, Wisława była bardzo zamknięta, zawsze mówiła: „Siedmioro ludzi to już jest tłum” – a ona nie zносиła tłumy. Ona tylko w małym gronie czuła się cudownie. Natomiast jak już było więcej ludzi, a zwłaszcza po tym Noblu...

B.P.: Po „tragedii sztokholmskiej”?

B.M.: Ale to jest moje określenie. Mówię o tym, bo wiele osób się przyznaje do tego. Oczywiście to była dla niej tragedia, potem przez dwa lata nie napisała żadnej litery, zmieniła mieszkanie, to było straszne, ach nawet nie chcę o tym mówić!

K.T.: Szymborska nie lubiła, jak ktoś śpiewał czy referował jej wiersze. Czy ktoś jeszcze ze znanych Panu poetów lub poetek wyjątkowo wzbraniał się przed upiosenkowaniem swojej poezji?

B.M.: Wszyscy, których znałem, jak jeden mąż. Chyba że po prostu pisali piosenki, tak jak Leszek Moczulski, który pisał świetne piosenki czy cały spektakl złożony z piosenek, to jest *Exodus* w Teatrze STU.

B.P.: Jak wygląda Pana współpraca z Grzegorzem Turnauem? Czy teksty powstają do gotowej muzyki, czy jest odwrotnie?

B.M.: Różnie – tak i tak. On wydał taką płytę *7 widoków w drodze do Krakowa*, gdzie każda piosenka jest poświęcona jakiejś miejscowości w okolicach Krakowa.

To wzięło się stąd, że w mieszkaniu bardzo wybitnego muzyka odkryto polichromie, bardzo dawne, to były obrazy tych miejscowości. Grzegorz wymyślił, aby dla każdej z tych miejscowości napisać piosenkę. Wtedy na jego przyjacielskie zamówienie napisałem takie teksty, a czasem pisałem do gotowej już muzyki, co jest już zupełnie innym wyzwaniem, bo to jest jednak taka językowa łamigłówka. Trzeba nie tylko zbliżyć się do atmosfery emocjonalnej muzyki, ale jest to też ściśle zajęcie, samogłoską trzeba trafiać w nuty, muszą być odpowiednio rozmieszczone akcenty. To jest trudniejsze, ale i ciekawsze. Mnie się zdarzyło tłumaczyć trzykrotnie opery z rosyjskiego na polski, między innymi Musorgskiego, i to jest dopiero trudne, kiedy trzeba oprócz trafiania tymi samogłoskami jednocześnie być świadomym tego, że na przykład poniżej drugiej dodanej dolnej pięciolinii śpiewak nie zaśpiewa na samogłoskach jasnych i odwrotnie – w górze musi być „a” albo „o”.

B.P.: Czyli taki proces nie zachodzi tylko przy kartce i piórze, ale też przy pianinie lub odtwarzaczu?

B.M.: Tak, właśnie jak tłumaczyłem te opery, to do dzisiaj potrafię to zaśpiewać, ponieważ żeby sprawdzać, czy tekst jest dopasowany, musiałem to śpiewać. I jak się pisze tekst do gotowej muzyki, to trzeba tak robić. Oczywiście najlepiej jest, jak się umie grać na pianinie i zna nuty.

K.T.: Zostając przy Pana twórczości: jak to się stało, że napisał Pan *Pastorałkę na nowy wiek*? Z jakimi kompozytorami wówczas Pan współpracował?

B.M.: To też było zamówienie teatru. Wtedy byli to Andrzej Zarycki, Zygmunt Konieczny, Jan Kanty Pawluśkiewicz. Notabene jest to straszne wspomnienie.

K.T.: Dlaczego?

B.M.: Dlatego, że to było bardzo niedobre przedstawienie. Zepsuć coś tak prościutkiego jak pastorałka jest bardzo trudno, ale komuś robiącemu to przedstawienie się udało – kropka.

B.P.: Jak postrzega Pan twórczość i osobę Jacka Kaczmarskiego?

B.M.: Cenię. To jest fantastycznie napisane, świetnie wykonane, teksty są doskonałe zupełnie, ale nigdy to nie było coś, co mnie chwyciło za serce. Słucham mamrocącego, nietrzeźwego Toma Waitsa czy fałszującego i źle grającego na gitarze Okudźawy i to mnie zwała z nóg. Być może, bo to jest też sprawa pokoleńniowa, w pewnym wieku pewnych rzeczy nie da się doświadczyć i słuchać. Dla mnie rock się kończy na Dire Straits, a dalej przecież też są jakieś fantastyczne rzeczy. To nie jest tak, że ja ich nie znam, ale już nie porywają mnie tak jak Stonesi.

K.T.: Może to jest też związane z formą? Kaczmarski był bardem, to jego granie było głównie nastawione na przekazanie idei, mniej na wyraz artystyczny.

B.M.: Byłem na koncertach Kaczmarskiego. W Krakowie się kiedyś odbywały na przykład w Teatrze Bagatela. Występowali jeszcze w takim tercecie z Gintrowskim i Łapińskim. Gintrowski był okropny, bo dawał do zrozumienia: „Uwaga, śpiewam teraz poetycką piosenkę” – modulował sztucznie zachrypnięty głos itd. Ja jakoś tego nie trawiłem. Natomiast Kaczmarski był autentyczny, ale jak mówię, to jest być może dla ludzi, którzy pierwszy raz go usłyszeli, jak mieli dwadzieścia lat lub może mniej.

K.T.: Mówiliśmy o najpopularniejszym bardzie, więc może teraz przejdziemy do najpopularniejszej poetki polskiej piosenki. Jak klasyfikuje Pan twórczość Agnieszki Osieckiej? Czy była dla Pana rodzajem buntu i walki wobec PRL-owskiego systemu, czy może formą konformizmu, czy czymś pomiędzy? Czy poetka odnajdywała się w antykomunistycznych narracjach? Czy miał Pan z nią jakiś osobisty kontakt?

B.M.: Ani tym, ani tym. Ona to też olewała. Po prostu nigdy nie była to poezja upolityczniona. Jej wiersze są marne, a niektóre piosenki są zupełnie wspańałe. Widać, że są takie, które są pisane o gigantycznym nakładzie i życiu z tego. Ale są też takie, które spełnić tego nie mogą, na przykład *Diabeł i raj*. Oczywiście lud to śpiewał, bo jest chwytliwa muzyka. Natomiast *Okularników* nie, czy wielu innych piosenek. Czasem ona się jakoś aluzyjnie odnosiła do tej rzeczywistości. Jest taka piosenka *Pijmy wino za kolegów*. Pierwszy raz to słyszałem śpiewane przez Fronczewskiego. Wtedy się mówiło, że to jest o tych kolegach, którzy siedzą. Notabene Agnieszka nigdy nie była internowana, w żaden sposób nie była represjonowana, wręcz była taką trochę „świętą krową” dzięki popularności zasłużonej jak najbardziej. Ona się bardzo dobrze zachowywała w stanie wojennym i potem. W latach osiemdziesiątych właśnie przez to, że nie można było wsadzić Osieckiej, bo to była bardzo popularna osoba, ona wozila kolegom internowanym różne rzeczy, zachowywała się świetnie. Ja ją poznałem bliżej w ten sposób, że przyjechała po prostu na „NaGłos” z ówczesnym partnerem, Zbyszkim Mentzlem. Agnieszka mówiła zawsze, że chce być tam, gdzie się po prostu coś dzieje. I wtedy też było już o tym czasopiśmie dość głośno w Warszawie. Potem już przyjeżdżała na wszystkie spotkania. Nasza przyjaźń, by tak rzec, działa się nie tylko w „NaGłosie”, ale tak się to zaczęło. Ona w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych była wszędzie, czy to film, czy piosenka. Jej popularność była ogromna. Niezwykła postać. Była cudowna, fantastycznie się z nią piło, biesiadowało. Pod koniec ją niestety wódka pokonała. Pamiętam, że jeszcze zdążyła mi napisać na okładkę mojego wyboru felietonów taki krótki, uroczy tekścik, gdzie jest kawałek wierszyka i kawałek prozy. Zmarła, gdy byłem akurat w Ameryce. Sześćdziesiąt lat to nie jest wiek do umierania.

K.T.: Pytamy o te antykomunistyczne narracje, ponieważ Osiecka sama w *Rozmowach w tańcu* pisała chociażby o *Sztucznym miodzie* jako utworze zawierającym dwa znaczenia: jedno związane z obrazem małżeństwa i drugie polityczne, dotyczące relacji władzy ze społeczeństwem.

B.M.: To może jakoś aluzyjnie, ale nie, nigdy. Ona nie była upolityczniona. Często opowiadała, że jak młoda dziewczyna należała do ZMP, komunistycznej ogólnopolskiej organizacji politycznej, jak wielu młodych ludzi. Mówiła, że wtedy jeszcze po prostu wierzyła w to. To był krótki epizod w jej życiu. Co istotne i o czym chciałbym jeszcze wspomnieć, to fakt, że w programach nowofalowych jest taki zupełnie podstawowy postulat, żeby opisać tę rzeczywistość, „tu i teraz” PRL-owskie. To się nie udało w poezji, ale jest dwoje autorów właśnie piosenek, którzy opisali tę przyziemną materię życia w PRL-u. Z poezji takich wielkich poetów jak Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki nie dowiemy się, ile co kosztowało wtedy na przykład, dowiemy się od Młynarskiego z utworu *Szajba*: „A tu teść podwaja tempo: / – Sześć czterdzieści! Sześć czterdzieści!”. Od Osieckiej z kolei mamy utwór *Okularnicy*: „wiążą koniec z końcem / za te polskie dwa tysiące”. PRL jest opisany w twórczości tych dwojga przede wszystkim. Jest to też u Jana Kaczmarka i Jonasza Kofty, ale u Młynarskiego i Osieckiej najmocniej. U nich jest taka materia PRL-u – kolory, barwy, zapachy. W tej tak zwanej wysokiej poezji tego nie ma, nie wiadomo dlaczego.

K.T.: Czy jest jakiś autor piosenki literackiej, który według Pana nie został doceniony na tyle, ile powinien?

B.M.: Nie wiem. Może Jan Kaczmarek z kabaretu Elita – cudowny. Niedzielski, Skoczyła, Kaczmarek. On też śpiewał. Mieli popularność, mówiło się tymi tekstami, my jako licealiści mówiliśmy tym językiem. Oni byli we Wrocławiu, a występowali co tydzień w radiowej Trójce, której wtedy wszyscy słuchali. W tych audycjach były fantastyczne rzeczy, między innymi piosenki Jana Kaczmarka, nie tylko jego monologi. Być może on jest taki niedoceniony.

B.P.: I na zakończenie chcielibyśmy się zwrócić ku współczesności: czy żyjemy w czasach (nie)poetyckich i (nie)piosenkowych? Jak piosenka literacka wywodząca się z XX wieku funkcjonuje w kulturze współczesnej? Czy jest nadal żywa i w jaki sposób Pan odczytuje jej wykorzystania?

B.M.: Nie wiem, naprawdę. Ja uczę od sześciu lat w szkole teatralnej i tam słucham. Zresztą najlepsze spektakle są właśnie tam, ale czy teraz istnieje taka piosenka jak Osieckiej, Kofty, Kaczmarka, Waligórskiego czy Chyły, która by jakoś funkcjonowała w tej rzeczywistości – nie wiem. Być może jako stary człowiek już tego nie słyszę. Ja słucham być może w kółko tego samego. Na przykład piosenki tak zwanych bardów zostawiają mnie obojętnym, a nawet gorzej, nie znoszę

tego, bo to jest śmiertelnie poważne. Natomiast wydaje mi się i może się mylę, być może to wynika z mojej głuchoty, że nie ma czegoś takiego jak piosenki Młynarskiego i Osieckiej, które trafiły w takie istotne punkty powszechnej świadomości. Albo być może są – tego nie wiem.