

Tworzyć czy produkować? „Nowe sytuacje” polskiej piosenki

Jarosław Wasik

Źródeł polskiej piosenki należy szukać w kabaretach, które rozkwitły w Polsce na początku XX wieku. Nieodłącznym elementem ich artystycznego programu była piosenka, wypierająca z popularnego obiegu pieśń. W tym samym czasie powstał nowy nośnik treści muzycznych i słownych – płyta gramofonowa. Jej początki w Polsce wyznaczyło kilka wytwórni płytowych o pionierskim charakterze, a pierwszą firmą fonograficzną z prawdziwego zdarzenia była warszawska Syrena Record, istniejąca od 1904 roku i towarzysząca rozwojowi polskiej piosenki aż do wybuchu II wojny światowej. Wytwórnia nagrała blisko 30 tys. utworów, przede wszystkim piosenek.

Pionierskim polskim *cabaret artistique* był Zielony Balonik, który od 1905 roku działał w krakowskiej Jamie Michalikowej, jego spektakle powstawały kolektywnie, tworzyli je malarze, muzycy, literaci (m.in. Karol Frycz, Kazimierz Sichulski, Tadeusz Boy Țeleński) zawsze we wspólnej improwizacji i w koleżeńskiej współpracy. Do dziś przetrwały i nie straciły na atrakcyjności teksty Boya wykorzystywane w różnych produkcjach kabaretowo-teatralnych: *Rozkosze ȓycia* (1909), *Piosenka przekonywajȓca* (1907), *Dobra mama* (1911) czy *Tryumfy polskiego kabaretu* (1911) z piosenkȓ o tym samym tytule (Prezner/Boy).

Istotȓ kabaretu byȓ i jest protest przeciw zastanej rzeczywistości (zwȓszcza w sferze obyczajowej) – Waćlaw Panek nazywa go „artystycznȓ solȓ na spoćeczne rany”¹.

Wȓznych rolȓ w tym typie kabaretu pećniȓa współpraca z utalentowanymi kompozytorami, ale jeszcze istotniejszȓ – sprawnymi tekćciarzami, posiadajȓcymi w szczegȓlnoćci talent do opisywania czy przećsmiewania rzeczywistości niemal na bieȓȓco. Świadcetwem na wyȓtkowoć polskich utworȓ wokalnych mogȓ być sȓwa Ryszarda Marka Grońskieȓ, ktȓry uwaȓaȓ, ȓe „legendȓ teatrzykȓ dwudziestolecia zbudowaȓy teksty”².

¹ W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 167.

² R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret Warszawski 1918-1939*, Warszawa 1978, s. 63.

Siłą scen byli twórcy, kompozytorzy i autorzy, którzy zazwyczaj rzadko eksponowani, wyznaczyli poziom przedstawień. Dziś niestety informacja o autorach muzyki i słów piosenek właściwie nie funkcjonuje w przestrzeni medialnej.

Zwróćmy uwagę, że owi autorzy piszący w tamtym czasie zwykle na zamówienie, figurują współcześnie w podręcznikach literatury i w żadnym wypadku nie nazywamy ich autorami tekstów (tekściarzami), lecz poetami. Ta refleksja nakazuje mi przytoczyć słowa Pawła Sobczaka, który zwrócił uwagę na istotę funkcjonowania poezji w piosence i wpływu, jaki wywiera na umiejscowienie jej w kulturze: „należałoby pokusić się o następujące stwierdzenie: o ile piosenki o walorach literackich nobilitują gatunek tradycyjnie przynależny kulturze masowej, o tyle utwory wykorzystujące dzieła literackie ściągają poezję z piedestału i upowszechniają ją, wprowadzając w obieg popularny”³.

Sukces piosenki gwarantował nie tylko dobry tekst i przystępna muzyka z wyraźną i prostą prymką, ale także jej wykonanie. Zdarzało się bowiem, że całkiem udane piosenki przepadały z powodu nijakiej interpretacji. O sukcesie utworów przede wszystkim jednak decyduje publiczność, stąd nie może zaskakiwać powodzenie piosenek o niewyszukanym poziomie literackim, za to wylansowanych przez znakomitych wykonawców.

Tylko genialni autorzy mają tę zdolność tworzenia, która pozwala doszukiwać się czegoś naddanego, niewypowiedzianego i nieokreślonego, zjawiska opisanego przez Macieja Jabłońskiego, a będącego „wysławianiem eterycznym, gdyż ulotność słów jest funkcją ulotności przeżyć”⁴. Muzykolog stosuje także pojęcie „niewysławialności” sensów usprawiedliwionej „odczuciem i szacunkiem dla tajemnicy, jakie niesie przeżywanie muzyki”⁵, którą każdy świadomy słuchacz zna z autopsji. Te odczucia, u odbiorcy często podświadome, powodują, że nie ma on wątpliwości, że chce cenionych piosenek słuchać wielokrotnie albo chce do nich wracać po latach niesłuchania. Z perspektywy prawie stu lat funkcjonowania piosenki w kształcie, jaki nadali jej twórcy międzywojenni, mamy dziś jasny obraz, że wyjątkowość ówczesnych polskich utworów miała źródło w poezji, że sztuka współpracy twórców tekstu i muzyki ma doniosłe, wręcz kolosalne znaczenie, bowiem nie

³ P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie - dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 138.

⁴ M. Jabłoński, *Scena interpretacji?* [w:] *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwejgier, Kraków 2001, s. 673.

⁵ Tamże.

wystarczające bywa złożenie słów i dźwięków (nawet jeśli liczba sylab i akcentów zgadza się we frazie), bowiem istotą jest harmonia współpracy – synergia tworzenia.

Obecnie, nawet późniejsze utwory, reprezentujące polski pop lat 70. i 80. ubiegłego wieku, zwłaszcza w warstwie tekstowej, mogą jawić się nam, jak gdyby nie zostały stworzone na zapotrzebowanie rynku muzyki popularnej, a raczej wymogów nurtu określanego jako piosenka artystyczna lub literacka. Nie wynika to oczywiście z faktu, że ówcześni autorzy pisali teksty ze specjalną nabożnością czy zamiarem nadania im poetyckiego charakteru, a raczej z gruntownego, merytorycznego i profesjonalnego przygotowania do twórczej pracy, wykształcenia, nabytej wiedzy i znajomości zasad języka polskiego, świadomości reguł, umiejętnego rozkładania akcentów logicznych i muzycznych w zdaniu, zasobu słownictwa czy po prostu talentu. Kompetencje niegdysiejszych twórców stały się jeszcze bardziej widoczne, zwłaszcza w kontekście „wytworów” środowiska muzycznego, w którym prawie każda piosenkarka i piosenkarz aspirują do bycia autorami i kompozytorami swoich piosenek, nie mając często odpowiedniego, merytorycznego zaplecza, za to posiadając świadomość, czym są i jaką mają wartość tantiemy (za publiczne odtworzenia). Taką sytuację ludzie z branży określają sformułowaniem „ciśnienie na ZAiKS⁶”. W tym kontekście znamienne okazały się słowa Włodzimierza Korcza, który w czasie wywiadu w studiu festiwalowym Radiowej Jedynki w czasie 50. KFPP w Opolu zapytany: „dlaczego dzisiejszych piosenek nie da się zaśpiewać, dlaczego nie mają – jak niegdyś – czytelnej linii melodycznej?”, odpowiedział: „My piosenki komponowaliśmy, dziś się je produkuje”.

Spadek artystycznego poziomu polskiej piosenki zbiegł się ze zmianą ustrojową w Polsce, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że głównym winowajcą stał się wolny rynek. Artyści, mając bezgraniczny dostęp do zachodnich produkcji, nazbyt daleko posunęli się w inspiracjach zachodnimi trendami – zarówno tymi zza oceanu, jak i zza kanału La

⁶ ZAiKS – jedna z organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, działająca na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Jej geneza wiąże się z ideą środowiskowej obrony zapoczątkowaną przez grupę twórców teatralnych i kabaretowych w kilka miesięcy po odzyskaniu niepodległości. Komitet założycielski tworzyli m.in. Anda Kitschman, Stanisław Ossorya-Brochocki, Julian Tuwim, Tadeusz Żeromski. Dziś Stowarzyszenie Autorów ZAiKS (wcześniej Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych) poprzez wybierane spośród siebie władze stowarzyszenia – Radę Stowarzyszenia, Zarząd Stowarzyszenia i Prezydium, Komisję Rewizyjną i Sąd Koleżeński, a przede wszystkim bezpośrednio podczas Zjazdu Delegatów, a także poprzez bieżącą pracę w poszczególnych sekcjach, opiekuje się twórcami. Oprócz pobierania należnych im wynagrodzeń, zapewnia członkom opiekę socjalną, możliwość korzystania z domów pracy twórczej, stypendia umożliwiające twórczą pracę, funduje nagrody, prowadzi szkolenia z udziałem specjalistów od prawa autorskiego, promocji czy produkcji muzyki. Zob. *ZAiKS u progu nowego wieku*, red. J. Słodowska, Warszawa 1998.

Manche. Rozwijające się polskie firmy fonograficzne, częstokroć będące oddziałami wielkich koncernów, podpisywały z artystami kilkuletnie kontrakty na określoną liczbę premierowych albumów, co skutkowało nadprodukcją piosenek „wypełniaczy” (artyści pisali dwa dobre utwory singlowe oraz dziesięć pozostałych przyzwoicie brzmiących, za to bez przesłania i z miłym tekstem). Nie można oczywiście generalizować, wystarczy bowiem przywołać nazwiska: Grzegorza Ciechowskiego, Kazika Staszewskiego, Adama Nowaka czy Grzegorza Turnaua, którzy bez problemu tworzyli płyty z odwrotnymi proporcjami niż przywołane przed chwilą. Lata 90. XX wieku przyniosły jeszcze wiele innych, wyjątkowych publikacji płytowych. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że do historii przeszły prawie wyłącznie te osadzone w muzyce rockowej i piosence literackiej. Ta ostatnia miała wówczas doskonały odbiór i dużą widownię, choć ulokowano ją w mało czytelnej dla ogółu nazwie „Kraina Łagodności”⁷. Na fenomen popularności gatunku miał wpływ niewątpliwie cykliczny program telewizyjny o tym samym tytule, seria fonograficzna wydana przez Pomaton i audycje Polskiego Radia, co miało pośrednie przełożenie na organizację dwóch głównych koncertów podczas Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1995 i 1996 roku. nazwanych „Krainą Łagodności”.

Z kolei rockowe projekty z autorskim rysem, chociażby: Edyty Bartosiewicz, Katarzyny Nosowskiej, Kayah, Agnieszki Chylińskiej czy Muńka Staszczyka znalazły trwałe miejsce w historii polskiej muzyki, o czym świadczą chociażby ich systematyczne radiowe odtworzenia. Ostatnia dekada ubiegłego wieku charakteryzowała się wejściem na polski rynek wielkich koncernów płytowych i branża muzyczna mogła wreszcie mieć poczucie profesjonalizacji i kompleksowej obsługi zawodu artysty, porównywalnej z zachodnimi standardami.

Należy pamiętać, że równocześnie w Polsce królowała piosenka „chodnikowa” (powielana na kasetach magnetofonowych i sprzedawana zazwyczaj prosto z łózek polowych ustawionych na chodnikach) – szczyt tandety, jednak uwielbianej przez wielu słuchaczy znad

⁷ Nazwa została zaczerpnięta z piosenki Wojtka Bellona *Pieśń Łagodnych*:

„Niech zakwita, niech oczyszcza
niech kształt nada
temu co w nas tkwi,
gdzieś na dnie samym
niech się wznosi, niech się wznosi
aż zabłyśnie tęczą
do krainy łagodności bramą...”.

Wisty. Nie można jednoznacznie określić tego zjawiska mianem disco polo, gdyż wiele utworów nie nosiło nawet znamion gatunku „disco”. Były to z reguły piosenki biesiadne, nagrane nie przez muzyków, a raczej ludzi aspirujących do tego miana, samouków, którzy nauczyli się prostego programowania instrumentów klawiszowych. Rodowodu wykonawców należy szukać wśród zespołów akompaniujących na prowincjonalnych weselach lub w wiejskich tancredach. Nieudolność warsztatowa, braki w wykształceniu muzycznym, banalne konstrukcje kompozycji, „plastikowe” aranżacje (taką możliwość stwarzały zwłaszcza instrumenty klawiszowe, produkowane przez firmę Casio), tekst nieniosący żadnych znaczeń (poza dosłownym) i niski poziom wykonawczy w warstwach: instrumentalnej, wokalne oraz aranżacyjnej były znakiem rozpoznawczym piosenki „chodnikowej”. W następnych latach przedstawiciele gatunku dołożyli do swoich utworów proste rytmy, zaprogramowane bezpośrednio (wgrane fabrycznie) we wspomnianych już instrumentach klawiszowych lub zgrane za pomocą sekwencera⁸, co wpłynęło na rozwój zjawiska disco polo, choć sami wykonawcy podkreślali, że publiczność woli tradycyjne, radosne brzmienia. Fenomen gatunku zasadza się na regule: prosty i wesoły przekaz, zachęcający do zabawy, tańca i flirtu. Media – w szczególności telewizja Polsat (od 2017 roku także TVP za ostatniej prezesury) – szybko zauważyły zapotrzebowanie słuchaczy na ten typ rozrywki, wprowadzając go do swoich ramówek. Disco polo ukonstytuował coroczny festiwal organizowany w Sali Kongresowej w Warszawie pod nazwą Gala Piosenki Chodnikowej⁹.

„Wspaniały czas dla disco polo trwał całe lata 90. Kryzys nastąpił w latach 2002-2006, kiedy to zdjęto z anteny kultowe dla fanów programy Disco Relax i Disco Polo Live z wielomilionową oglądalnością. Wtedy muzycy znaleźli azyl w lokalnych rozgłośniach, ratowali się, grając na weselach”¹⁰.

⁸ Sekwencer – urządzenie lub program komputerowy sterujący urządzeniem MIDI, np. syntezatorem. Współcześnie sekwencerem może być dowolny komputer, wyposażony w odpowiedni program.

⁹ I Gala Piosenki Chodnikowej odbyła się 29.02.1992 r. roku w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Galę poprowadził konferansjer Janusz Weiss. Na festiwalu wystąpili wykonawcy muzyki chodnikowej, m.in. zespoły: Atlantis, Akcent, Chorus, Fanatic, Top One oraz Marlena Drozdowska, Mariusz Czajka, Jacek Skubikowski, Maciej Januszko i wielu innych wykonawców. Wykonali m.in. utwory: *Mydélko Fa* (Korzyński/Korzyński), *Czarownica* (Laskowski/Markowa), *Ciao Italia* (Kucharski/Jamróż, Krynicz), *Śpiąca Królowna* (aut. niezn.), *Biały miś* (Tarka/Chrzanowski, Tarka). Całe wydarzenie zostało zarejestrowane przez Telewizję Polską. Por. M. Borys, *Polski Bajer. Disco polo i lata 90.*, Warszawa 2019, s. 16-19.

¹⁰ J. Sierakowska, *Wyśnione życie Polaków*, „Wprost” 2020, nr 7, s. 18.

Obecnie muzyce disco polo dedykowane są całodobowe, telewizyjne kanały¹¹, a polski kalendarz imprez ponownie wypełniony jest wydarzeniami typu: Koncert Mastres 2020, Jurajska Gala Disco Polo – Bałtów, Żuławy w Rytmie Disco czy Koncert O!Polskie wesele 2020¹², możemy nawet odnieść wrażenie, że notowania tej kategorii muzyki wzrosły w porównaniu do sytuacji sprzed prawie trzech dekad, choć z badań przeprowadzonych przez CBOS wynika, że w porównaniu z rokiem 1996 odsetek osób lubiących ten gatunek muzyczny zmniejszył się o 6 punktów procentowych, nastąpił zatem niewielki spadek (z 69% do 63%)¹³. Nasze mylne odczucie odnoszące się do wzrostu popularności disco polo może mieć źródło w tym, że kiedyś odbiorcy gatunku nieco wstydzili się zamiłowania do niego (słuchanie tej muzyki należało do kategorii „obciachu”), a dziś, nie tylko otwarcie wyrażają swoje uczucia, a wręcz z dumą przyznają się do jej słuchania.

Kryzys piosenki pop trwa w naszym kraju od ponad dwóch dekad. Zwłaszcza w warstwie tekstowej, a myśląc o polskiej piosence, myślę zazwyczaj o tekście. Język polski wywodzący się z języka praindoeuropejskiego za pośrednictwem prasłowiańskiego, z punktu widzenia typologii lingwistycznej jest językiem fleksyjnym (syntetycznym), mającym rozbudowaną strukturę morfologiczną. Elementy składowe języka służą jako środki wyrażające relacje syntaktyczne. Złożoność reguł, koniugacja, deklinacja, akcentowanie sprawiają, że język jako element składowy utworu słowno-muzycznego z techniczno-praktycznego punktu widzenia staje się materią skomplikowaną, z którą wielu twórców, także profesjonalnych, nie radzi sobie w sposób zadowalający. Trudna i właściwie nieopisywalna jest sztuka władania słowem w piosence, dopasowaniem tekstu do muzyki, dostrojeniem tekstu do możliwości wokalisty, nienachalnym używaniem zbyt prostych, a czasami odwrotnie – nazbyt złożonych wyrazów, naszpikowanych głoskami brzmiącymi lub nie, dobrze brzmiącymi w nagraniu lub nie, zbyt szeszczącymi lub wręcz za mało...

Dziś większość piosenek stała się tak podobna do siebie, tak identyczna w brzmieniu i oparta na stale powtarzających się akordach, że gdy słucha się radia przez godzinę, można odnieść wrażenie odtwarzania ciągle tego samego utworu. W XXI wieku o życiu lub śmierci

¹¹ Zdecydowanie najpopularniejszym kanałem muzycznym w 2018 roku nadal było Polo TV, a drugie miejsce zajęła Eska TV. Podium uzupełnia stacja Disco Polo Music. Udział naziemnego kanału Polo TV w 2018 roku wyniósł 0,65%, jak wynika z danych Nielsen Audience Measurement, udostępnionych portalowi Wirtualnemedi.pl przez Mediacom. Zob. www.wirtualnemedi.pl/arttykul/ogladalnosc-kanalow-muzycznych-2018-polo-tv-eska-tv. Dostęp: 27.03.2020.

¹² Zob. www.disco-polo.info/lista-imprez. Dostęp: 13.10.2020.

¹³ Zob. CBOS, *Popularność muzyki disco polo*, oprac. D. Czarnowska, Warszawa 2018, nr 104, s. 2.

utworu decydują redaktorzy muzyczni lub dyrektorzy stacji radiowych. To od nich zależy, jaki repertuar i z jaką częstotliwością zostanie zagrany na antenie i czy intensyfikacja emisji w wystarczającym stopniu pozwoli dotrzeć do szerokiego grona słuchaczy. Jest rzecz jasna Internet, lecz w świecie muzyki popularnej to zazwyczaj kolejny etap artystycznego funkcjonowania, dopełnienie promocji poprzez teledysk, świat ruchomych obrazków, do którego odbiorca zostaje przekierowany za pomocą radia lub sugestii didżeja z klubu.

Komercjalizacja mediów – w szczególności publicznych – nie sprzyja rozwojowi piosenki ambitnej, staje się raczej przyczynkiem do spadku poziomu zarówno jej wartości literackiej, jak i muzycznej. Publiczne rozgłośnie w Polsce od dawna próbują konkurować z prywatnymi stacjami radiowymi, za wszelką cenę walcząc o słuchacza, a w efekcie o każdy, choćby najmniejszy kawałek „reklamowego tortu”. Mimo dotacji w postaci abonamentu oraz rządowej dotacji celowej, udział w reklamowym rynku jest dla zarządów Polskiego Radia priorytetem. Taka sytuacja powoduje spadek poziomu prezentowanych audycji, ich merytorycznej zawartości i jakości proponowanych utworów. Polska piosenka jest spychana na margines repertuarowy i zastępowana miękkimi zagranicznymi produkcjami, które są tak jednostajne i nijakie, że w słuchaczu pozostaje jedynie wrażenie jednostajności. W 2008 roku podczas konferencji prasowej Polskiego Radia, zorganizowanej w Opolu przy okazji Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki, prezes Radiowej Jedynki chwalił się, że rozgłośnia wprowadziła w życie hasło „Maj – miesiącem polskiej piosenki”¹⁴, co oznaczało, że przez miesiąc na antenie były emitowane wyłącznie rodzime produkcje. Ów polityk (jak mogłoby być inaczej) uskarżał się jednocześnie na wzrost kosztów wynikających z obowiązku uiszczania tantiem do ZAiKS-u, szczegółowo przywołując przekazane kwoty. Uczestnicząca w tej konferencji „królowa” polskiej sceny muzycznej – Maryla Rodowicz stwierdziła, że Polskie Radio nie powinno się chwalić jednym miesiącem lansowania polskich piosenek, ponieważ na publicznym nadawcy spoczywa obowiązek promowania narodowej twórczości przez cały rok. Faktycznie, taka sytuacja wydaje się nie do pomyślenia na całym świecie, gdzie rozgłośnie, np. we Włoszech czy krajach Ameryki Łacińskiej są zainteresowane prezentowaniem twórczości przede wszystkim rodzimych twórców, o czym możemy się przekonać, podróżując po świecie i włączając lokalne rozgłośnie. Swoją drogą, nawet my –

¹⁴ Konferencja prasowa z udziałem dziennikarzy i gwiazd (najważniejszym gościem była Maryla Rodowicz), odbyła się 13.06.2008 roku w Opolu w kawiarni Radiowa, której siedziba znajduje się w budynku Radia Opole S.A.

świadomi odbiorcy – gdy jedziemy na wakacje za granicę, doceniamy i z przyjemnością słuchamy (w wynajętych apartamentach czy bungalowach) lokalnych rozgłośni, prezentujących regionalne produkcje muzyczne, jednak po powrocie do ojczyzny nadmiar krajowych produkcji w eterze nieco nas uwiera. Polska kultura popularna na wielu płaszczyznach uległa wpływowi amerykańskiej, w szczególności to oddziaływanie jest zauważalne w takich dziedzinach, jak film czy muzyka. Nie jest jeszcze szczególnym zagrożeniem, gdy ten wpływ przekłada się na tworzenie piosenek reklamowych czy serialowych, gorzej, gdy tendencja przenosi się na prawie całą rodzimą twórczość muzyczną. Mówienie o misyjności publicznych rozgłośni zaczyna przypominać puste obietnice polityków w kampaniach wyborczych. Artykuł 15 ustawy o radiofonii i telewizji nakazywał, aby 33% wszystkich utworów słowno-muzycznych, emitowanych na danej antenie w ciągu jednego kwartału stanowiły utwory w języku polskim¹⁵. Stacje radiowe musiały go przestrzegać, lecz ustawa nie precyzowała pory ich emisji. Taka sytuacja powodowała, że polskie piosenki prezentowano w środku nocy, gdy słuchalność jest często bliska zeru. Na problem, dostrzegając szerszą perspektywę, która nie dotyczy jedynie radia, ale także nadawców telewizyjnych, zwracał uwagę już na początku nowego stulecia Piotr Kowalski:

„Są miejsca, w których broni się jeszcze kanonu: instytucje, czasopisma, pewne społeczne organizacje; ale i tu dokonuje się stopniowa erozja – wystarczy posłuchać polskich rozgłośni radiowych czy telewizyjnych i uświadomić sobie, że nie da się ich odróżnić od mutacji międzynarodowych sieci MTV, VIVA... Nawet publiczna telewizja tym, którzy potrzebują czegoś więcej niż „Ich Troje”, „Brathanki” czy latynoskie seriale, oddaje do dyspozycji «czas nietoperzy», o znikomej oglądalności”¹⁶.

4 marca 2011 roku Sejm uchwalił nowelizację ustawy o radiofonii i telewizji, która wdrożyła do polskiego prawa przepisy unijnej dyrektywy audiowizualnej.

„Ustawa uściśla procentowe gwarancje emisji utworów w języku polskim dla nadawców radiowych. W programach radiowych (z wyłączeniem tych, tworzonych w całości dla mniejszości narodowych) 33% miesięcznego czasu nadawania zajmować

¹⁵ Zob. Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 roku o radiofonii i telewizji.

¹⁶ P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 91.

muszą utwory słowno-muzyczne wykonywane w języku polskim, z czego 60% musi być zrealizowane w godzinach 5-24”¹⁷.

Liroy¹⁸, sam będąc muzykiem zasiadającym w polskim parlamencie, proponował kolejną nowelizację aktu prawnego, która zakładała nałożenie obowiązku na nadawców zapewnienia co najmniej 50% dobowego czasu antenowego emisją utworów słowno-muzycznych, które są wykonywane w języku polskim lub są związane przez osobę wykonawcy (zespół wykonawczy, solistę lub dyrygenta), kompozytora lub autora opracowania z kulturą polską, z zastrzeżeniem, że co najmniej 60% tych utworów powinno być nadawane w godzinach 5:00-24:00. Koncepcję zmiany ustawy twórca hitu *Scyzoryk* (Donatan/Kobus, Liroy, Łakomicz, Szmidt) uzasadniał:

„Polskie wytwórnie nie są w stanie konkurować z zagranicznymi firmami fonograficznymi, posiadającymi ogromny kapitał i środki na promocję. Prowadzi to do sytuacji, w której polscy artyści – aby dotrzeć do szerszego grona odbiorców i móc się rozwijać – muszą zawierać kontrakty z dużymi zachodnimi wytwórniami, gdzie są zmuszani do sformatowania swojej twórczości pod proponowane przez owe wytwórnie wzory, a nierzadko wręcz blokowani w możliwości realizowania własnego rozwoju twórczego, inspirowanego tradycją polską. W konsekwencji hamuje się rozwój oryginalnej polskiej twórczości artystycznej, jednocześnie ograniczając swobodę konkurencji, co prowadzi do dyskryminacji polskiego rynku muzycznego. Obecne uregulowania prawne sztucznie zatrzymały rozwój polskich wydawców muzycznych. Przedłożony projekt zwiększa udział polskiej muzyki z 33% do 50%. Warto w tym miejscu dodać, że w większości europejskich stacji radiowych promowana jest muzyka rodzima. W niektórych krajach Unii Europejskiej stanowi ona nawet 90% emitowanych utworów”¹⁹.

Niestety, zasiadająca w sejmie większość parlamentarna nie była zainteresowana wdrożeniem proponowanych rozwiązań. Od wielu kadencji posłowie są głusi na apele branży

¹⁷ <http://muzyka.dziennik.pl/news/artykuly/324672,wiecej-polskiej-muzyki-w-radiu-sejm-jest-za.html>.

¹⁸ Piotr Krzysztof Liroy-Marzec – ur. 12 lipca 1971 roku, raper, producent muzyczny, przedsiębiorca, poseł na Sejm VIII kadencji, były członek ugrupowania Kukiz15.

¹⁹ Zob. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/posel-piotr-liroy-marzec-chce-ustawowo-wiecej-polskiej-muzyki-w-radio-dlaczego>. Dostęp: 14.10.2020.

muzycznej dotyczące uregulowania sytuacji „czystych nośników”²⁰, co mogłoby się wiązać z potencjalnym wzrostem tantiem dla autorów, wykonawców i producentów. Polskie prawo nie przewiduje, że współcześnie do odsłuchiwania piosenek używamy smartfonów i tabletów. Brak rozporządzenia zatwierdzającego listę tych urządzeń, skutkuje sytuacją, że twórcy utworów nie mogą korzystać z rekompensaty. Ideą wprowadzenia opłaty od „czystych nośników” było to, by autorzy – w bardzo niewielkim i nieuciążliwym dla konsumentów stopniu – korzystali z faktu, że te utwory zapisane są na urządzeniach i znajdują się w obrocie rynkowym. Rafał Kownacki – prawnik, zastępca Dyrektora Generalnego Stowarzyszenia Autorów ZAiKS podkreśla, że w całej Europie, poza Wielką Brytanią, która ma inny system prawny, Polska jest jedynym krajem, w którym twórcy nie mogą korzystać z ochrony państwa w tym zakresie. Kownacki wyjaśnia także wątpliwości dotyczące dyrektywy Unii Europejskiej w sprawie praw autorskich na jednolitym rynku cyfrowym (artykuł 13), podkreślając:

„dyrektywę niesłusznie określano mianem ACTA 2, tak jakby miała ograniczać w jakimś stopniu prawa osobiste w Internecie. Dyrektywa jest *de facto* odpowiedzią na Internet. Do tej pory w prawie Unii Europejskiej nie było żadnego instrumentu, rozporządzenia czy aktu prawnego, który regulowałby, jak powinno wyglądać korzystanie z praw autorskich i czerpanie z nich korzyści w Internecie. Zatem ta dyrektywa jest odpowiedzią na to, co działo się na świecie przynajmniej w ostatniej dekadzie. Artykuł 13 dotyczył pewnego wyrównania niesprawiedliwości, polegającej na tym, że na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat firmy bogaciły się, korzystając z utworów objętych ochroną prawa autorskiego, ale nie dzieliły się lub dzieliły się tylko w minimalnym stopniu z przyrostu swojej wartości. Świetnym przykładem jest serwis YouTube, który został założony jako korzystający z tzw. reżimu wolnej

²⁰ Z pojęciem „czystych nośników” związana jest opłata reprograficzna, doliczana do ceny urządzeń i nośników służących do kopiowania (np. nagrywarki, kopiarki, skanery, czyste płyty CD/DVD itp.). Opłata uiszczana jest na rzecz organizacji zbiorowego zarządu przez importerów i producentów urządzeń i nośników. W Polsce inkasuje się ok 7-10 mln zł. (w 2013 roku 8,9 mln zł) z tytułu opłat od urządzeń i czystych nośników rocznie (sfera audio wideo). To, że kwoty te są relatywnie bardzo niskie wynika z dwóch powodów. Po pierwsze część zobowiązanych unika płacenia należnych opłat, po drugie opłatami tymi nie są objęte tak popularne obecnie urządzenia, takie jak tablety, smartfony, Ipody, Ipady itp. (W obowiązującym rozporządzeniu nadal funkcjonują takie nośniki, jak: dyskietka, płyta DVD, kaseeta VHS). Pieniądze z tytułu opłat przekazywane są dziesiątkom tysięcy twórców, artystów wykonawców i producentów, co sprawia, że dla każdego uprawnionego rekompensata jest często symboliczna. Zob.

https://zaiks.org.pl/745,111,czyste_nosniki_%E2%80%93_nie_podatek_i_nie_od_piractwa. Dostęp: 10.10.2020.

przystani, co oznacza, że miał tylko pośredniczyć w umieszczaniu, a następnie odstuchu czy oglądaniu treści. YouTube zbudował jednak swój model biznesowy, w którym, jak każdy doskonale wie, funkcjonują pewne algorytmy, podpowiadające nam treści na podstawie naszych wcześniejszych wyszukiwań w tym serwisie. YouTube jest świetnym przykładem serwisu, w którym rzeczywiście w bardzo niewielkim stopniu na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat nastąpiło podzielenie się przyrostem wartości samego serwisu z twórcami, bez których *de facto* nikt by na YouTube'a nie wchodził"²¹.

Dostęp do anten radiowych i telewizyjnych, mimo rozwoju nowych mediów, jest nadal dla twórców niezwykle istotny, mają dzięki nim szansę na masowe dotarcie do odbiorcy. To również sposób na przekonanie słuchacza czy widza, że polska piosenka jest obecnie wyprodukowana na poziomie, który nie odbiega od światowych standardów. Skoro władza ustawodawcza zajęła się problemem emitowania rodzimych utworów na antenach radiowych, można domniemywać, że twórcy piosenek (a zarazem ich twórczość) pełnią ważną funkcję, z ochroną języka polskiego na czele.

„A przecież piosenka odgrywa swą zasadniczą rolę, wiernie towarzysząc życiu codziennemu, nie rosząc sobie praw do bycia czymś więcej niż tylko *kawałkiem* do nucenia. Uzyskuje z łatwością status najbliższej człowiekowi sztuki tam, gdzie literatura musiałaby się sporo natrudzić. Odwieczne marzenie twórców o autentycznej obecności treści i przesłania ich dzieł w sercach i umysłach ludzi spełnia się, bez przymusu, naprawdę właśnie w piosence”²².

Nie można bagatelizować także narracji o uniwersalności języka artystycznego piosenki, zwłaszcza przez fakt naszego życia w „globalnej wiosce, której granice wyznacza zasięg współczesnych mediów”²³. Można natomiast śmiało stwierdzić, że piosenka, a właściwie muzyka rozrywkowa, są zjawiskami ściśle łączącymi konsumentów i twórców na

²¹ Wypowiedź w audycji *O własności intelektualnej na przykładzie piosenki*, prod. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, 2020.

²² J. Maleszyńska, *O pocieszeniu jakie daje piosenka*, [w:] *W teatrze piosenki*, Poznań 2005, s. 34.

²³ J. Przytaś, *Co to jest polska piosenka?*, „Więści festiwalowe” 1993, nr 23, s. 14.

całym świecie, a poprzez swoją uniwersalność, nabierają mocy znacznie większej niż sądzą politycy i eksperci.

Bibliografia:

M. Borys, *Polski Bajer. Disco polo i lata 90.*, Warszawa 2019.

CBOS, *Popularność muzyki disco polo*, oprac. D. Czarnowska, Warszawa 2018, nr 104.

R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret Warszawski 1918-1939*, Warszawa 1978.

M. Jabłoński, *Scena interpretacji?* [w:] *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001.

P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.

J. Maleszyńska, *O pocieszeniu jakie daje piosenka*, [w:] *W teatrze piosenki*, Poznań 2005.

O własności intelektualnej na przykładzie piosenki, prod. Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, 2020.

W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 167.

J. Przytaś, *Co to jest polska piosenka?*, „Wieści festiwalowe” 1993, nr 23.

J. Sierakowska, *Wyśnione życie Polaków*, „Wprost” 2020, nr 7.

P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie - dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2.

Ustawa z dnia 29.12.1992 o radiofonii i telewizji.

ZAIKS u progu nowego wieku, red. J. Słodowska, Warszawa 1998.

Źródła internetowe:

www.disco-polo.info/lista-impresz. Dostęp: 13.10.2020.

<http://muzyka.dziennik.pl/news/artykuly/324672,wiecej-polskiej-muzyki-w-radiu-sejm-jest-za.html>. Dostęp: 12.10.2020.

<https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/posel-piotr-liroy-marzec-chce-ustawowo-wiecej-polskiej-muzyki-w-radio-dlaczego>. Dostęp: 14.10.2020.

https://zaiks.org.pl/745,111,czyste_nosniki_%E2%80%93_nie_podatek_i_nie_od_piractwa. Dostęp: 10.10.2020.