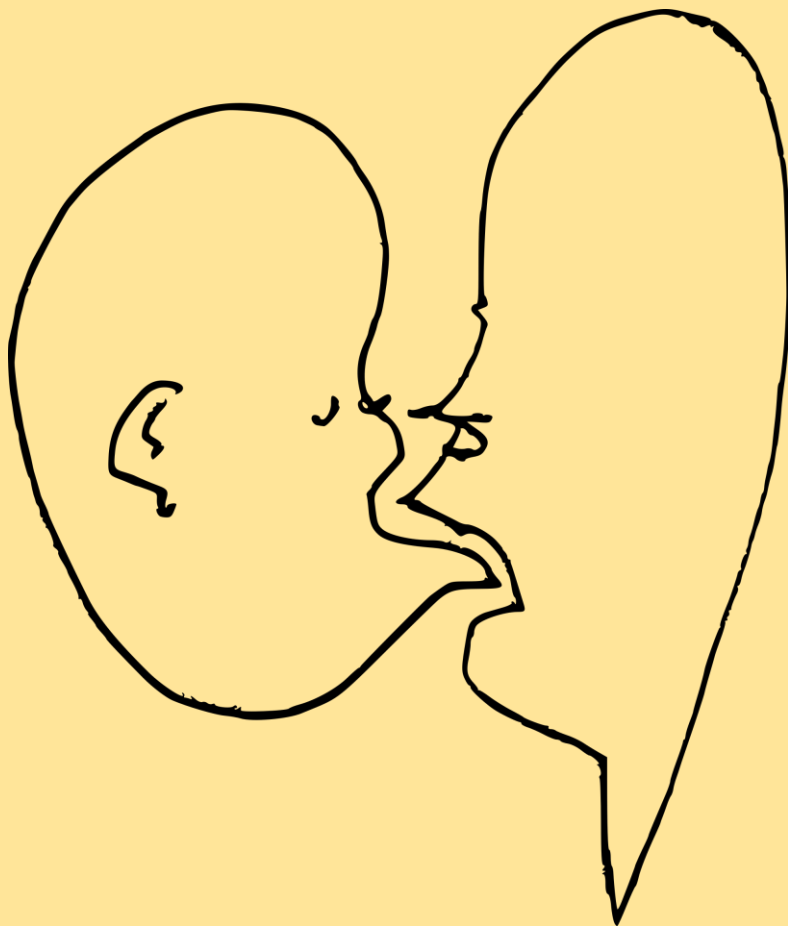


„GŁOWA MÓWI...”.

POLSKI ROCK LAT 80.



„GŁOWA MÓWI...”. POLSKI
ROCK LAT 80.

„GŁOWA MÓWI...”. POLSKI
ROCK LAT 80.

REDAKCJA NAUKOWA

MAREK JEZIŃSKI

MICHAŁ PRANKE

PAWEŁ TAŃSKI

TORUŃ 2018

© by „ProLog”. Seria wydawnicza „EpiLog”
ISBN 978-83-945673-2-3

Redakcja naukowa

Marek Jeziński

Michał Pranke

Paweł Tański

Recenzent

Piotr Łuszczkiewicz

Wydawca:

„ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne”

Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej

Instytut Literatury Polskiej

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

ul Fosa Staromiejska 3

87-100 Toruń



<https://PrologCzasopismo.wordpress.com>

Publikacja jest udostępniana na zasadach Open Access. Treści w niej zawarte mogą być swobodnie czytane, kopiowane, przechowywane, drukowane i wykorzystywane do celów naukowych oraz dydaktycznych zgodnie z prawem nienaruszania intelektualnych i materialnych praw autorskich ich twórców i redaktorów.

Spis treści

9	Wstęp
15	Karolina CZAJKOWSKA Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych
28	Piotr GRABSKI Wpływ polskiego rocka lat 80. na kulturę popularną
43	Mirosław PEŹCAK Muzyka jako wehikul „ideologii” subkulturowej w czasach PRL
65	Joanna NOWAK „To był całkiem inny świat niż reszta kraju” – festiwal w Jarocinie jako doświadczenie generacyjne
86	Magdalena PARUS Walka Dawida z Goliatem czyli rock w opolskim amfiteatrze
98	Dariusz BARAN Rozwój w sprzyjającym klimacie? Polski rock lat 80. oczami dziennikarzy muzycznych
125	Paulina WIERNICKA Lista Przebojów Trójki. Wpływy, fani, przeobrażenia
143	Celina Bekier „System nerwów przez ocean gna...?” Polityczny aspekt pierwszego albumu Republiki <i>Nowe sytuacje</i>
155	Łukasz MAŃCZYK Czytanie Ciechowskiego. Grzegorz Ciechowski, bohater narracji
182	Sylwia GAWŁOWSKA Ciechowski po śmierci Ciechowskiego

- 196 Beata RYNKIEWICZ
Kontestacja, banal czy rewolucja? Prowokacje artystyczne
w twórczości polskich wokalistek lat 80.
- 212 Waldemar KULIGOWSKI
Artyści wizualni wobec rocka. Powietrza, spontaniczności,
energii!
- 228 Marek KURKIEWICZ
Człowiek w obliczu zniewolenia – obraz rzeczywistości
lat 80. na przykładzie tekstów z debiutanckiej płyty Aya RL
- 246 Franciszek BUDZBON
Sampling i boiskowe ferajny. Polski rock lat 80. a *Art Brut*
Mixtape zespołu PRO8L3M

Wstęp

Oddajemy do rąk Czytelnika książkę poświęconą niezwykle zjawisku w polskiej kulturze – rodzimemu rockowi lat 80., okresu wspomnianemu dziś z nostalgią jako dekadę pełną sprzeczności, nacechowaną dialektyczną różnorodnością, a jednocześnie nie do końca dobrze opisaną. Choć dużo powiedziano już na temat politycznych aspektów tego okresu, to jego popkulturowe wątki wciąż czekają na swoją szansę zaistnienia. Tom, który czytacie, ma ową lukę – po części przynajmniej – wypełnić. W książce spojrzymy na polski rock lat 80. XX wieku z kulturoznawczego, literaturoznawczego, muzykologicznego, medioznawczego, socjologicznego i antropologicznego punktu widzenia.

Boom polskiego rocka w latach 80. XX wieku był zjawiskiem szczególnym: choć rzeczywistość w Polsce tego okresu nie mogła napawać optymizmem, młodzi ludzie mogli znaleźć w sztuce rockowej sposób na kanalizację swoich ambicji i możliwość odreagowania tego, co negatywne w sferze publicznej. Muzycznie był to fenomen wysoce urozmaicony: pojawiła się bowiem wówczas cała rzesza artystów wykonujących zróżnicowaną muzykę rockową, zarówno w buntowniczym, jak i mainstreamowym jej wydaniu. Boom ten rozpoczął się latem roku 1980, a za jego symboliczną datę początkową uznać można występ grupy Maanam na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Kora zaśpiewała wówczas nowofalowo-rockowe *Boskie Buenos* (*Buenos Aires*) i zmieniła oblicze polskiej muzyki rozrywkowej. Śmiało można powiedzieć, że nikt nie oddziałal na publiczność tak mocno od czasów Czesława Niemena, który także w Opolu trzynastcie lat wcześniej rozpoczął erę muzyki rockowej w PRL. Dzięki klimatowi polityczno-społecznemu lata 1980 i rosnącej popularności zespołów młodzieżowych rock zaczął gościć

na stałe w mediach, był emitowany w radio i telewizji, pisano o nim dużo w prasie, a grupy rockowe coraz liczniej koncertowały. Doczekaliśmy się wówczas w Polsce prawdziwych gwiazd rocka zapelniających duże sale koncertowe i obecnych w mediach ogólnopolskich, ale także i artystów kultowych, których sława nie wykraczała poza środowiska lokalne. Nazwy takie, jak: Maanam, Perfect, TSA, Lombard, Republika / Obywatel GC, Lady Pank, Dżem, Klaus Mitffochi jego lider tworzący solo Lech Janerka, Brygada Kryzys, Tilt, Brak, Kryzys, Madame, Rejestracja, KSU, Mech, KAT, Stos, Bajm, Banda i Wanda, Deadlock, Porter Band, Krzak, Cytrus, Rezerwat, RSC, Oddział Zamknięty, Kombi, Izrael, Dezerter, Deuter, Siekiera, Armia, Zwłoki, Szttywny Pal Azji, Daab, Kobranocka, Made in Poland, 1984, Dr Hackenbush, One Million Bulgarians, Azyl P., Kosmetyki Mrs. Pinki, Kult, Pancerne Rowery, Turbo, Variete, Aya RL, Voo Voo, T. Love i wiele innych są wspominane dziś jako artyści silnie oddziałujący na masową wyobraźnię młodych ludzi. Grupy te wykonywały swoją muzykę wszędzie, gdzie tylko mogli się znaleźć młodzi odbiorcy: na wielkich festiwalowych arenach oraz na małych scenach licznych w całym kraju domów kultury. Artyści, ich promotorzy, dziennikarze oraz odbiorcy tworzyli swoisty klimat dla rozwoju polskiej muzyki, rozgrywającej się, co niezwykle istotne, w szczególnych warunkach politycznych, wyznaczanych przez przełom roku 1980– niosący nadzieje na lepszą Polskę, nadzieje pogrzebane brutalnie przez stan wojenny oraz „straconą dekadę” głębokiego kryzysu lat. 80.

Rock lat 80. to cały szereg zjawisk, które towarzyszyły rozwojowi tej muzyki i z biegiem lat stały się niejako znakami firmowymi całej rockowej kultury w Polsce. To zatem – oprócz muzycznych gwiazd, proponujących fanom pamiętane przez nich piosenki – także dziennikarze muzyczni promujący polską muzykę w mediach, audycjach radiowych

i prasie. Audycje i artykuły takich dziennikarzy muzycznych jak Piotr Kaczkowski, Wojciech Mann, Marek Niedźwiecki, Lech Majewski, Paweł Sito, Marek Wiernik, Dariusz Michalski, Marek Gaszyński, Jerzy Janiszewski, czy Piotr Kosiński były dla młodych ludzi kompendium wiedzy na temat ulubionej muzyki. Co więcej, ich działania na medialnych scenach były niemal równie ważne, jak te muzyczne – dzięki ich audycjom i artykułom, fani nie tylko mogli poznawać nowe utwory i płyty, ale także mogli utwierdzać się w przekonaniu, że muzyka rockowa – ich muzyka – to istotna część polskiej kultury. Audycje takie jak „Lista Przebojów Programu Trzeciego”, „Zapraszamy do Trójki”, „Lista Przebojów Rozgłośni Harcerskiej”, czy „W Tonacji Trójki” – by wymienić tylko kilka – były namiętnie słuchane i komentowane przez młodych odbiorców, ufających swoim muzycznym przewodnikom i medialnym autorytetom. Innym istotnym elementem definiującym lata 80. w polskiej muzyce rockowej był Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie – miejsce swoistych pielgrzymek polskich fanów, najlepiej oddające to, co działo się w rockowym świątku nad Wisłą. Było to miejsce, w którym można było usłyszeć nowe zespoły, spotkać się i porozmawiać z uznanymi twórcami, ale przede wszystkim doświadczyć ducha wspólnoty – poczucia przynależności do rockowej generacji, która na Festiwalu cieszyła się wolnością od niemal wszelkich (a przede wszystkim – politycznych) ograniczeń.

Wszystkie te zjawiska tworzyły unikalny klimat, w którym rozwijała się rockowa część polskiej kultury – tworzona przez młodych dla młodych, pozostająca programowo niechętna systemowi politycznemu i jego uwarunkowaniom. W książce, z którą obcuje, zależy nam na zaprezentowaniu polskiego rocka tego okresu jako pola takich właśnie szczególnych działań o kulturotwórczym charakterze. Autorzy rozdziałów

niniejszej pracy podjęli się zbadania zjawiska, jakim jest polski rock w perspektywach socjologicznej, kulturoznawczej i literaturoznawczej. Mamy zatem w książce artykuły o kulturowych aspektach polskiego rocka w szerokim kontekście specyficznego miejsca, jakim było państwo PRL: Karolina Czajkowska, Piotr Grabski i Mirosław Pęczak ukazują rockowy boom jako zjawisko sprzężone z polityką, codziennością i walką o tożsamość grupową młodych ludzi. Joanna Nowak i Magdalena Parus podjęły się zadania analizy obecności rocka na festiwalach muzycznych: jarocińskim i opolskim, miejscach, które wiele łączyło, ale też wiele dzieliło, inna bowiem była ich funkcja na muzycznej mapie Polski, przeciwstawiająca sobie kontrkulturę (Jarocin) i mainstream (Opole). Z kolei Dariusz Baran i Paulina Wiernicka pokazują w swoich artykułach jak ważnym elementem krajobrazu polskiego rocka były media: promująca polskie zespoły Lista Przebojów Trójki oraz prasa pisząca o rodzimym rocku. Bez ich udziału sukces wielu grup byłby niemożliwy, a całościowy obraz polskiego rocka – niepełny. Pozostałe artykuły składające się na książkę to studia przypadków – poświęcone konkretnym artystom. Szczególne miejsce w ich gronie zajmuje postać lidera Republiki Grzegorza Ciechowskiego: jego pracami zajęli się Łukasz Mańczyk i Celina Bekier, zaś Sylwia Gawłowska wskazuje na interpretacje jego utworów dokonane przez pozostałych Republikanów oraz innych wykonawców już po przedwczesnej śmierci artysty. Beata Rynkiewicz i Marek Kurkiewicz odnoszą się w swoich artykułach do grup i solistów takich jak Aya RL, Kora, Izabela Trojanowska. Waldemar Kuligowski natomiast pokazuje, że rock stanowił w owym okresie istotną inspirację dla polskich uznanych artystów wizualnych: Antoniego Gutta, Zbigniewa Libery i Tomasza Sikorskiego, rejestrujących występy polskich grup rockowych oraz Józefa Robakowskiego, który był twórcą kilku teledysków gwiazdy punkowego

podziemia – łódzkiej grupy Moskwa. Wreszcie w ostatnim tekście zamieszczonym w niniejszym tomie, Franciszek Budzbon przedstawia sposób, w jaki muzyczne tropy pochodzące z polskiego rocka lat 80. rozwijane są przez współczesnych artystów na przykładzie realizacji grupy PRO8L3M.

Mamy świadomość, że niniejszy tom nie wyczerpuje całości zjawiska, jakim jest muzyka rockowa specyficznego okresu w naszej historii, czyli lat 80. Pragniemy, by stał się zachętą do wielowątkowej dyskusji o polskiej muzyce i jej miejscu w systemie kulturowym ostatniej dekady PRL.

Marek Jezziński

Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych

Słowa kluczowe
muzyka lat 80. i 90., zmiany ustrojowe, bunt, teledysk, Nagroda Muzyczna
Fryderyk, kapitalizm

Keywords
80s and 90s music, change of system, rebellion, music video, Fryderyk
Musical Awards, capitalism

Lata 80. XX w. to złoty czas punk rocka. Można powiedzieć, że atmosfera panująca w tym okresie była idealna dla ówczesnych muzyków-buntowników. Świat polityki tak bardzo ich przytłaczał, że większość z nich sprzeciwiała się jakiegokolwiek władzy we wszystkich sferach życia. *No future*, czyli hasło przewodnie pokolenia Jarocina, stało się wyznacznikiem drogi życiowej rockowej młodzieży. Choć w 1980 roku poczuł powiew wolności, to grudzień 1981 pozbawił ich nadziei. Najpierw dostali wszystko, a chwilę później nie mieli już nic.

Pomimo zawirowań politycznych i ciągłych wahań w kraju, muzycy starali się połączyć swoje muzyczne zainteresowania z czasem i miejscem, w którym funkcjonowali. Każdy z nich obrał inną drogę. W związku z tym KSU do dziś jest kojarzony z pierwotnym, regionalnym punk rockiem, Brygada Kryzys z ciągłymi próbami zerwania z latką punkrockowców (choć wciąż się ich przypisuje do tej grupy), a Siekiera z ostrym brzmieniem (mimo późniejszego przejścia w stronę nowej fali).

Muzyka w tamtym okresie była nie tylko sposobem na wyrażenie siebie i swojej opinii, ale również formą buntu wobec rzeczywistości i próbą stworzenia alternatywnej wersji świata. Muzycy starali się uciec od sztandarowych reguł narzucanych przez władzę. Punk rock stał się zarówno całkiem prostą formą wyrażania swoich emocji, jak i sposobnością do pokazania czegoś, czego do tej pory w kraju nie było. Weronika Czyżewska-Poncyłjusz w swoim artykule *Czas kultury – czas działania* pisze:

Kierowała nimi odmowa uczestnictwa w zastanej rzeczywistości. [...] Z szeregu ruchu wyróżniała je [środowiska – przyp. aut.] natomiast refleksja wykraczająca poza realia komunistyczne oraz ambicja realnej, długofalowej zmiany społecznej, połączona z kreowaniem nowych wartości¹.

Niepewność, z jaką muzycy musieli się zmierzyć, przyczyniła się do rozwoju i sukcesu muzyki rockowej. Sytuacja w kraju zdawała się tworzyć idealne tło dla ich twórczości. To właśnie w czasie stanu wojennego, na początku 1982 r., Brygada Kryzys nagrywała swoją najlepszą płytę, czyli tak zwaną *Czarną Brygadę*. Tomasz Lipiński wspomina to wydarzenie tak:

Dostaliśmy w związku z tą płytą zezwolenie na poruszanie się po godzinie milicyjnej. Bo część sesji kończyła się późno w nocy. To też było niebywale doświadczenie. Miasto jak z filmu science fiction, zima, pusto, tylko gdzieś gdzieś jakieś gaziki czy inne wozy bojowe².

¹ W. Czyżewska-Poncyłjusz, *Czas kultury – czas działania. Kontrkulturony rodowód pewnego pokolenia społeczników* [w:] *Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980–1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. B. Noszczak, Warszawa 2016, s. 226.

² T. Lipiński, Piotr Bratkowski, *Dziwny, dziwny dziwny*, Warszawa 2015, s. 187.

Z jednej strony był stan wojenny, którego celem była normalizacja sytuacji w kraju, z drugiej Brygada Kryzys nagrywała w warszawskim studiu takie utwory jak *Centrala* czy *Fallen, fallen is Babylon*. Warto też dodać, że wydawnictwem płytowym Tonpress, w którym nagrywali *Czarną Brygadę*, zarządzała wówczas żona Józefa Kępy, byłego pierwszego sekretarza Komitetu Warszawskiego PZPR. Połączenie tych elementów zdawało się być naprawdę absurdalne. W latach 80. muzycy nauczyli się, w jaki sposób funkcjonować w tym dziwnym świecie. Jako młodzi ludzie po kolei dowiadywali się, co i u kogo można dostać, w jakim miejscu nagrać płytę, skąd wziąć sprzęt, gdzie zagrać koncert. W chwili, gdy już to wszystko potrafili, nagle pojawiła się nowa rzeczywistość. Robert Brylewski wspomina:

Największy paradoks był taki, że w momencie, gdy nauczyliśmy się dobrze poruszać w świecie komuny, byliśmy samorządni, niezależni i mieliśmy swoje miejsce, z boku, odłączeni od społeczeństwa, wtedy rozpadła się komuna. Przystawienie się na nowe tory w satysfakcjonującym stopniu właściwie do dzisiaj nam nie wyszło³.

Dlaczego to przejście do nowego świata im się nie udało? I czy dotyczy to wszystkich muzyków z tamtego okresu?

Po czerwcu 1989 r. wiele elementów życia społecznego zaczęło się powoli zmieniać. Pojawiły się nagle hipermarkety i galerie handlowe. Polska chciała jak najszybciej dogonić Zachód. Na nowy rząd spadł jednak ciężar zaniechań poprzedniej władzy, która przez wiele lat odsuwała moment załamania. Niestety, zamiast pięknego świata bez problemów i ograniczeń, ludzie kraj odnajdywali się w kraju na krawędzi przepaści. Wielu Polaków straciło wówczas pracę. Najtrudniej było jednak zmienić ludzką mentalność, która od wielu lat funkcjonowała w „komunie”. Zmianę

³ R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012, s. 314.

ustroju, w dość przerysowany sposób, opisuje Krzysztof Grabowski, perkusista Dezertera:

Wiosną '90 roku pojechaliśmy na dwumiesięczną trasę po Europie. Wyjeżdżając, mijaliśmy milicyjne radiowozy, a kiedy wróciliśmy, te same radiowozy miały zaklejone dwie pierwsze litery „Mi”, a na ich miejsce pojawiło się „Po”. Śmiałyśmy się z tej policji od granicy aż do Warszawy⁴.

Mimo rewolucji w kraju, Dezerter nie zmienił drastycznie kierunku swojej twórczości. Na płycie *Wszyscy przeciwko wszystkim*, wydanej w 1990 r., pojawiły się utwory jeszcze z lat 80., na przykład *Pałac* (napisany w 1985 r.) czy *Jutro* (z 1986 r.). Przed zmianą ustroju nie mogły nagrane one zostać wydane ze względu na cenzurę. Zespół uznał jednak te numery za tak dobre, że szkoda byłoby ich nie wydać. Grabowski pisze:

System, któremu byliśmy przeciwni, ewoluował i otrzymał nieco inny *image*. Ale nadal jeszcze był, choćby w głowach urzędników⁵.

Tłumaczy to pojawienie się tych dwóch utworów na płycie z '90, a później wydanie singla *Dezerter*. W 1993 r. zespół postanowił nagrać ponownie cztery utwory, które dekadę wcześniej robiły furorę. Do współpracy zaprosili Kasię Nosowską, wschodzącą gwiazdę zespołu Hey. Utwory na singlu nie zmieniły się pod względem melodyjnym, lecz tekstowym. W piosence *Ku przyszłości* pojawiło się hasło „kapitał”, a słynne „towarzyszu miły” z refrenu zastąpił tekst „kapitalisto miły”. Bardziej radykalną zmianę widać w utworze *Dla zysku*, w którym refren został napisany na nowo. Druga wersja opisuje kapitalizm, negowany przez Dezertera do dziś⁶.

⁴ K. Grabowski, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Warszawa 2010, s. 121.

⁵ Tamże.

⁶ Przykładem może być utwór *Made in China*, wydany na płycie *Prawo do bycia idiotą* z 2010 r., który mówi o masowej produkcji i dystrybucji towarów chińskiego pochodzenia.

Najciekawsza wydaje się piosenka *Jugostawia*, która w 1984 r. została napisana jako *Salvador*. W utworze nie zmieniło się nic oprócz nazwy państwa. To pokazuje, że świat po '89 roku był wciąż taki sam. Problemy powtarzały się, tylko w innych miejscach na Ziemi. Ten singiel Dezertera miał uzmysłwić, że sam upadek komunizmu nie znaczy aż tak dużo, jak mogło się wcześniej wydawać, bo mentalność ludzi się nie zmieniła. Zresztą, w wywiadzie dla pisma „Dalej” z listopada 1991 r. Robert Matera podkreślał, że: „Komuna żyje w wielu zakamuflowanych postaciach, w ludzkim myśleniu”⁷. To w pewnym stopniu tłumaczy, dlaczego Dezerter tworzy do dziś utwory podobne do tych, które pisał w latach 80. Nigdy nie będzie idealnie dla wszystkich, więc zawsze znajdzie się miejsce dla kogoś, kto chce się buntować. Poza tym trzeba wziąć pod uwagę fakt, że większość muzyków funkcjonujących w latach 80., na początku lat 90. była już około trzydziestki, czterdziestki, zatem ta absurdalna rzeczywistość ostatniej dekady PRL-u ukształtowała ich osobowość, którą trudno nagle zmienić. Dobrze opisuje to Tomasz Lipiński:

Punkowcy, którym się kiedyś świat zdefiniował w formie punkrockowej, mają wytatuowane na sercu *punk not dead* i tyle. W wieku pięćdziesięciu lat noszą ramoneski, wąskie spodnie i glany i wyglądają żałośnie z dużymi brzuchami. Chlubią się tym, że nadal piją słodkie wino w parku⁸.

Odnosząc się do słów Lipińskiego, można podać przykład KSU. Po ogromnym sukcesie pierwszej płyty *Pod Prąd*, Agencja Impresaryjna Aktorów (A.I.A.) chciała wypromować ich drugi album, *Ustrzyki*, który został wydany w 1990 r. Niestety, na planie teledysku do piosenki *Ustrzyki* w Warszawie, zorganizowanym przez „Aję”, pojawił się tylko basista, Adam

⁷ R. Matera, *Anarchia w samym środku głowy*, rozm. przepr. R. Borowski, „Dalej” 1991, 6, s. 10.

⁸ T. Lipiński, *Dziwny...*, s. 231–232.

„Dżordż” Michno. Jak tłumaczył Eugeniusz „Siczka” Olejarczyk, ze względu na okres wakacyjny, on i Bogdan „Tuptus” Tutak „balowali”, przez co nie dotarli do Warszawy. Dla chłopaków coraz bardziej liczyła się zabawa, w związku z czym nie przykładali tak dużej uwagi do koncertów. Ostatecznie A.I.A. zrezygnowała ze współpracy z KSU, a „Dżordż” opuścił skład. Płyta *Ustrzyki* przeszła bez echa w mediach, przez co zespół na chwilę zamilkł. W 1993 r. pojawił się ich kolejny album, pod tytułem *Moje Bieszczady*, który ponownie nie doczekał się promocji. Tak naprawdę dopiero w 2005 r., po wydaniu płyty *Nasze słowa*, KSU zaczęło więcej koncertować.

Przeście ze świata komunizmu do świata kapitalizmu było dla wielu zespołów niezwykle trudne. Nagle życiem zaczął rządzić pieniądź. Skończyła się era protest-songów i pokoleniowych hymnów. Muzyka powoli się komercjalizowała, dlatego na rynku łatwiej było odnaleźć się nowofalowym zespołom, niż dawnym punkrockowym buntownikom. W takiej atmosferze bardzo dobrze odnalazł się jednak T.Love. Przed '89 rokiem Zygmunt „Muniek” Staszczuk zawiesił działalność zespołu i wyjechał do Anglii. Upadek komunizmu oglądał z daleka, ale to właśnie wtedy napisał, według mnie, najlepszy swój utwór w życiu, czyli *Warszawę*. Po powrocie do Polski reaktywował grupę i prężnie wkroczył na rynek. Tamten okres opisuje tak:

Trzeba było skończyć z socjologią, przestać biadolić na tematy z lat 80., o tym, że jest źle. Dlatego T.Love strasznie zapieprzał w latach 90., nagrywał płytę za płytą. Robił swoje, ale nie w kategoriach żadnej misji, tylko grając rock'n'rolla. Sukces polegał na tym, że zdałem sobie sprawę, że należy grać po prostu dobre piosenki⁹.

⁹ Wypowiedź Muńka z filmu *Historia polskiego rocka. Kup Kultura!*, odc. 4, reż. L. Gnoiński, W. Słota, Warszawa, TVN, 2008.

Samo „zrozumienie sytuacji” jednak nie wystarczyło, bo po kilku latach, w 1997 r., „Muniek” postanowił napisać *Jest super* i wydać go na płycie *Chłopaki nie płaczą*. Była to niewątpliwie próba opisanego zachodzących w mentalności społecznej zmian i ich skutków. Niemniej, utwór został częściowo (szczególnie przez nową publiczność) niezrozumiany, a sam wokalista okrzyknięty „zdrajcą i komuchem”. Natomiast tytułowa piosenka z tej płyty wyśmiewała muzyczny konsumpcjonizm lat 90. Zespół był przekonany, że wszyscy rozumieją tę prowokację artystyczną. Niestety, dla wielu starych fanów była to kompletna zdrada punkowych ideałów. Poza tym większość odbiorców nie odczytała pastiszu, jaki się tam pojawił. Tak komentuje to Jarosław „Sidney” Polak, perkusista T.Love:

To był punkt zwrotny pod względem finansowym i pod względem popularności zespołu. Muniek trochę się zdołał tą sytuacją. Z jednej strony na pewno mu się te dochody podobały, ale z drugiej zdołał się tym, że takie dzieci przychodzą na koncerty i myślą, że ten T.Love to jest naprawdę boys band. No bo po tym teledysku naprawdę jakieś 12–13-latki zaczęły przychodzić¹⁰.

Do tego, o czym mówił „Muniek”, dobrze dostosował się również Robert Gawliński. Wokalista w 1985 r., wraz z grupą Madame, wydał jeden z najpopularniejszych utworów lat 80., czyli *Może właśnie Sybilla*. Kilka lat później, w 1991 r. założył zespół Wilki. Nowa formacja Gawlińskiego zaproponowała świeżą melodię z tekstem pozbawionym bagażu doświadczeń poprzedniej dekady. Tego właśnie potrzebowała publiczność. Dzięki temu piosenka *Sun of the blue sky*, promująca pierwszą płytę Wilków, została tak pozytywnie odebrana przez słuchaczy (zresztą do dzisiaj jest to jeden z najbardziej znanych utworów tego zespołu).

¹⁰ M. Patryas, *T.Love – Potrzebuję wczoraj*, Warszawa 2007, s. 119.

Jednak nie wszystkim sprzyjał upadek starego świata. Dla niektórych artystów, paradoksalnie, problemem był, na przykład brak cenzury. Zbigniew Krzywański, gitarzysta Republiki, opowiadał po wielu latach, że dla takich muzyków jak Grzegorz Ciechowski dramatem była możliwość pisania o wszystkim. Zresztą sam lider grupy doskonale opisał to na płycie *Masakra* w utworze *Koniec czasów*, w którym śpiewał:

Nie ma o czym pisać
skończyło się
nie ma murów by walić w nie
upartym swym lbem

O cenzurze wypowiadał się też Robert Brylewski, który uznał, że reżim ekonomiczny przyniósł trudniejsze wyzwania niż reżim polityczny poprzedniej dekady, a muzycy sami siebie zaczęli cenzurować:

Mam takie przykre wrażenie, że warunki stały się tak bezwzględne, iż ekonomiczny sukces można odnieść tylko ściemniając. To nie do przyjęcia, szczególnie, gdy pracuje się z przyjaciółmi¹¹.

Niemniej, Brylewski wraz z Armią wydał w 1991 r. *Legendę*, powszechnie uznaną za najlepszy ich album. Spotkała się ona z pozytywnym odbiorem zarówno przez punkowców, jak i wśród fanów muzyki popularnej. *Legenda* połączyła słuchaczy z różnych środowisk. Dużą rolę odegrały też koncerty promujące tę płytę, które przybierały formę widowisk. Jako ciekawostkę dodam, że to właśnie podczas tej trasy Tomasz „Budzy” Budzyński zaczął zakładać swoją słynną rogatą czapkę. Piosenka *Opowieść zimowa* znalazła się na liście przebojów Trzeciego Programu Polskiego Radia, a teledysk do *Trzech bajek* był emitowany w polskiej telewizji publicznej.

W tym samym czasie, czyli w 1991 r. Brylewski razem z Lipińskim reaktywowali Brygadę Kryzys. Na płycie z '92 r. (tak jak w przypadku

¹¹ R. Brylewski, *Kryzys...*, dz. cyt., s. 314.

Dezertera) pojawiły się utwory z lat 80., takie jak: *To co czujesz*, *Wojna czy Too Much*. Jednak dwa lata później zespół kolejny raz zawiesił działalność.

Rok przed powrotem Brygady Kryzys, Lipiński postanowił reaktywować również Tilt pod zmienioną nazwą (Czad Kommando Tilt). W składzie pojawił się między innymi Dariusz „Maleo” Malejonek, którego po koncertach w ZSRR zastąpił Marcin Ciempiel¹². W tym samym czasie w zespole zaczął grać Jan Benedek, późniejszy gitarzysta T.Love. Na płycie z 1990 r. pod tytułem *Czad Kommando Tilt*, ukazały się największe hity tej grupy, czyli *O jaki dziwny, dziwny, dziwny*, *Nie wierzę politykom* (wczesny utwór Brygady Kryzys, napisany w 1981 r.) oraz *Jeszcze będzie przepięknie*. Ta ostatnia piosenka została wykorzystana podczas kampanii wyborczej w 2006 r. przed Platformę Obywatelską, co wywołało spore zdziwienie. Lipiński stwierdził, że nie chciał dopuścić, by po raz kolejny władze w kraju przejął PiS. Dlaczego? Komentuje to tak:

Wszystko szło w straszną stronę – jakiejś miękkiej, ale jednak, dyktatury. Na koncertach przychodzili do mnie właściciele klubów i mówili: „Uważajcie, co mówicie i śpiewacie, bo mamy funkcjonariuszy na sali”. No to sorry, nie chcę żyć w takim świecie. Zawiało PRL-em. [...] Totalna hipokryzja, totalne zakłamanie. Po prostu nie do życia, atmosfera była chora¹³.

Obraz tamtych wydarzeń, opisywany przez Lipińskiego, niewątpliwie przypomina ten z wczesnych lat 80. Nic więc dziwnego, że „odświeżył” on ten utwór 25 lat po jego napisaniu. Niestety, krótko po wydaniu *Czad Kommando Tilt*, zespół się rozpadł, a Tomasz Lipiński zaczął działalność solową. Dwa lata temu ukazał się jego drugi album, pt. *To, czego pragniesz*.

¹² Marcin Ciempiel był wcześniej również gitarzystą Oddziału Zamkniętego i Maanam.

¹³ T. Lipiński, *Dziwny...*, dz. cyt., s. 238.

Warto też wspomnieć o Kaziku Staszewskim, który, po upadku PRL-u, rozpoczął (obok działalności w Kulcie) karierę solową. Na jego pierwszym albumie – *Spalam się* – pojawił się utwór *Jeszcze Polska*, jako kontynuacja *Polski*, nagranej w 1987 r. Rok po wydaniu płyty wybuchł skandal. Senator Jan Szafraniec, z ramienia Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego, uznał, że *Jeszcze Polska* to paszkwil na hymn Polski. Poza tym, według niego, w piosence użyto zbyt dużo wulgaryzmów. Kazik Staszewski musiał złożyć w tej sprawie wyjaśnienia. Później, na łamach „Gazety Wyborczej”, odpowiedział senatorowi, domagając się przeprosin i wypominając politykom nierozwiązany wówczas problem piractwa fonograficznego¹⁴.

Chciałabym też zwrócić uwagę na teledyski, które dopiero po 1989 r. nabrały w Polsce właściwego znaczenia i stały się ważnym elementem promocji. Jednym z pierwszych reżyserów był Yach Paszkiewicz, uznany za ojca polskiego wideoklipu. Na początku lat 90. powstało dużo programów muzycznych, dlatego zespoły naprędce zaczęły coś tworzyć. W 1991 r. zorganizowano pierwszą edycję Festiwalu Yach Film, jedyne w Polsce i jednego z nielicznych w Europie festiwalu teledysków. Wygrała wówczas *Warszawa* grupy T.Love, a podczas następnej edycji tryumfował klip do *45-89 Kultu* i to on został uznany po latach za najlepszy teledysk lat 90. Yach Paszkiewicz mówił o tym zjawisku tak:

Polski wideoklip przemienił bardzo scenę, od czasu Jarocina, który był po prostu czarno-biały. [...] Nagle pojawiły się lata 90. i zobaczyliśmy, że są kolory, że każdego można inaczej inscenizować, a co za tym idzie – fasada artysty stała się punktem rozpoznawczym muzyki, którą on proponuje¹⁵.

¹⁴ Zob. L. Gnoiński, *Kult Kązika*, Poznań 2000, s. 99–100.

¹⁵ Wypowiedź Yacha Paszkowskiego z filmu *Historia polskiego rocka...*, dz. cyt.

Dlaczego teledyski były wówczas tak ważnym elementem? Buntownicy lat 80., po rewolucji ustrojowej, zmienili nieco swój tok myślenia. Biorąc pod uwagę wcześniejsze przykłady, widać, iż każdy wybrał inną drogę. Jednak wszystkich łączyło to, że czasy w których się znaleźli wymagały od nich nie tylko buntu, w tym pierwotnym znaczeniu. Chcąc zostać na rynku i żyć z muzyki musieli zaakceptować fakt, iż wkroczyli w świat kapitalizmu, w którym wszystko zaczęło się komercjalizować. Dlatego też pojawiły się konkretne plany promocyjne, stosowane w podobny sposób przez większość wydawców, oraz teledyski, jako część reklamy nie tylko nowego albumu, ale również samego zespołu. Muzyka stawiała się coraz bardziej popularna, a dla wydawców liczyły się głównie liczby, czyli zasięg odbioru i ilość sprzedanych płyt. Ta komercjalizacja, z której się wyśmiewano, dotyczyła wszystkich bez wyjątku. Warto też dodać, że wraz z upadkiem komunizmu, wiele wydawnictw splajtowało, dlatego wydawaniem albumów zajęły się studia nagraniowe. Niestety, rozwój kapitalizmu sprawił, że na rynku zaczęło pojawiać się coraz więcej firm „kopiarskich”, które nielegalnie sprzedawały płyty, przez co wiele zespołów nie wiedziało, jaki dokładnie był nakład. Dla przykładu wróć do zespołu T.Love i ich albumu *Chłopaki nie płaczą*, który, według oficjalnych danych, był wówczas największym sukcesem sprzedażowym. Prawdopodobnie wcześniejszy *King* miał większy nakład, ale właśnie ze względu na ilość sprzedanych kopii nie można tego ustalić.

Teledyski to nie jedyny nowy element w promocji zespołów. W latach 90. zorganizowano pierwszą galę Fryderyków, które podzieliły świat muzyczny. Jedni (tacy jak, na przykład Ciechowski) uważali, że ta gala jest ważna w środowisku, natomiast inni (na przykład Tymon Tymański czy Maciej Maleńczuk) uznali ją za „totalną żenadę” (jak to powiedział

Tymański). Do historii przeszło już rozdanie Fryderyków w 1998 r., kiedy to wokalista zespołu Kury, powiedział:

Dziwnie się czuję na Fryderykach, ponieważ przez wiele lat oglądałem to jako osoba z marginesu społecznego. Te Fryderyki były dla mnie grą cieni na ścianie, olewałem to, nienawidziłem tego. Do dzisiaj tym gardzę. Przychodziły mi cały czas do głowy słowa „mafia establishmentowi” oraz „zmowa wielkich koncertów”¹⁶.

Po tych kilku zdaniach został wyłączony mikrofon (prawdopodobnie również dlatego, że Tymański zbyt długo mówił).

Jak widać, pierwotna forma buntu, znana nam z lat 80., nie przeszła w pełni do kolejnej dekady. Lata 90. sprawiły, że muzycy, zamiast sprzeciwiać się wszystkiemu dookoła, starali się dostosować do sytuacji. Kapitalizm dał im większe możliwości. Niektórzy muzycy z lat 80. bardzo dobrze poradzili sobie w komercyjnym świecie III Rzeczypospolitej, choć nie ukrywali, że było to trudne zderzenie. Mentalność społeczeństwa jeszcze przez długi czas była taka sama, jak w ostatniej dekadzie komunizmu. Wszechobecny konsumpcjonizm połączył się z upragnioną wolnością. Artyści dostosowywali swoją muzykę do oczekiwań odbiorcy, jednak nie wszyscy zmienili drastycznie swoje upodobania. Zresztą wielu z nich nagrywało utwory napisane w poprzedniej dekadzie. Poza tym największe przeboje takich zespołów, jak Dezerter, Kult czy KSU pochodzą właśnie z początków ich działalności, co pokazuje tylko, że świat po transformacji systemu nadal nie jest idealny, a historia lubi się powtarzać.

¹⁶ Wypowiedź Tymona Tymańskiego podczas gali rozdania Fryderyków 1998 r. [w:] *Historia polskiego rocka...*, dz. cyt.

Bibliografia

- Brylewski Robert, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012.
- Czyżewska-Poncyłjusz Weronika, *Czas kultury – czas działania. Kontrkulturowy rodowód pewnego pokolenia społeczników [w:] Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. B. Noszczak, Warszawa 2016.
- Gnoiński Leszek, *Kult Kaziuka*, Poznań 2000.
- Grabowski Krzysztof, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Warszawa 2010.
- Lipiński Tomasz, Bratkowski Piotr, *Dziwny, dziwny dziwny*, Warszawa 2015.
- Patryas Magda, *T.Love – Potrzebuję wczoraj*, Warszawa 2007.
- Historia polskiego rocka. Kup Kultura!, odc. 4*, reż. L. Gnoiński, W. Słota, Warszawa, TVN, 2008.
- Matera Robert, *Anarchia w samym środku głowy*, rozm. przepr. Robert Borowski, „Dalej” 1991, 6, s. 10.

Notka o autorce

Karolina Czajkowska – ur. 18 maja 1993 r. w Makowie Mazowieckim. W 2015 r. uzyskała licencjat na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Obecnie studentka studiów magisterskich uzupełniających na tym samym kierunku. Aktywna działaczka Samorządu Studenckiego UKW. Obszar zainteresowań oscyluje wokół tekstów piosenek muzyki rockowej od lat 80. aż do współczesnych.

Piotr GRABSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wpływ polskiego rocka lat 80. na kulturę popularną

Słowa kluczowe
polski rock, tradycja, dziennikarstwo, legenda, kultura popularna

Keywords
polish rock, tradition, journalism, legend, popular culture

Trzydzieści siedem lat temu rozpoczęła się dekada lat 80. W Wielkiej Brytanii wówczas panowała rewolucja punkowa Sex Pistols, którą podpirały zespoły grające już bardziej post-punk, niż sam punk. Mowa tutaj o spadkobiercach wspomnianej grupy, czyli Public Image Ltd., czy zespole, który później stał się momentem odniesienia dla rewolucji dance-punkowej z lat 2000, czyli Gang of Four. W Polsce jednak *trzy akordy* zaczynały dopiero podbijać polską popkulturę. Rafał Księżyk, autor wielu wywiadów z polskimi muzykami, również tymi z lat 80 (publikowanymi jako książki takie jak: *Kryzys w babilonie* z Robertem Brylewskim czy *Idę tam, gdzie idę* z Kazikiem Staszewskim) we wstępie do polskiego przekładu *Podrążyj, nyrznuć, zacząnij jeszcze raz* Simona Reynoldsa wspomina, że momentem zapalnym dla polskiego punk rocka był koncert The Raincoats, który zainspirował prawdopodobnie pierwszy polski zespół punkowy, czyli The Boors, przekształcone później w Kryzys¹. Ten zespół, podobnie jak Perfect, Republika czy Maanam stały się bohaterami wielu monografii, audycji radiowych, projektów badawczych czy wszelkich podsumowań. To

¹ S. Reynolds, *Podrążyj, nyrznuć, zacząnij jeszcze raz. Postpunk 1978–1984*, tłum. J. Bożek, Warszawa 2015, s. 6–7.

jednak nie koniec, gdyż niewykluczone, że przed nami jeszcze wiele *Trójkonych Topów Wszęch Czasów*, rankingów *Teraż Rocka* i publikacji naukowych, których przedmiotem będą wspomniane zespoły. Istnieje również prawdopodobieństwo, że owe grupy staną się inspiracją dla początkujących muzyków, zaś producenci muzyczni będą czerpać z fragmentów nagrań tych muzyków i na ich podstawie tworzyć nowej jakości dźwięki.

Zastanawiający jest fakt, że muzyka ta, mimo wielu lat, wciąż bywa słuchana i wywiera wpływ na coraz to nowsze pokolenia. Choć dzisiaj mamy dostęp do zupełnie innych technologii, dostęp do dzieł kultury jest zdecydowanie łatwiejszy, a na ulicach nie słyszymy strzałów i rozbitych butelek, to mimo wszystko, te dźwięki wciąż znajdują swoich fanów. Obecne pokolenie, mimo większej trudności z utożsamianiem się z dawną muzyką, odnajduje wspólny pierwiastek z jej twórcami i słuchaczami.

Materiałem empirycznym, który posłużył do zrozumienia danego problemu, są przekazy medialne, w tym teksty pisane czy audycje radiowe oraz wnioski zaobserwowane poprzez obserwację uczestniczącą. Autor przygląda się zjawisku rewitalizacji polskiej muzyki lat 80. od dłuższego czasu, do którego, ma nadzieję, przyczyni się również prezentowany artykuł.

Revival polskiego rocka lat 80. – tradycja wynaleziona?

Zjawisko odkrywania dzieł polskiego rocka lat 80. można powiązać z tradycją wynalezioną. Aby jednak zrozumieć ten termin, należy wyjść od podstaw, czyli od samej „tradycji”. Według Erica Hobsbawma tradycje „są uważane za prastare lub jako takie przekazywane, mają rodowód całkiem

niedawny, a czasem wręcz zmyślony”². Próbuując odnieść tę definicję do polskiego rocka lat 80., można pochylić się nad słowem *przekazywane*. W kontekście tego zjawiska, można tutaj wyróżnić przekazywanie płyt winylowych z pokolenia na pokolenie. Pierwsze wydania płyt Maanamu czy Perfectu są do dziś dostępne na aukcjach internetowych i licytowane przez młodych ludzi, a często nawet „diedziczone” od starszych pokoleń – rodzeństwa, rodziców, dziadków. Taką tradycją może być chociażby słuchanie muzyki, w tym oczywiście polskiego rocka.

Istotnym terminem w kontekście odkrywania dawnej muzyki jest tradycja wynaleziona. Eric Hobsbawm, definiuje to pojęcie jako:

zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie bądź milcząco przyjęte reguły; działania te mają wpajać ludziom pewne wartości i normy zachowania przez ciągle repetycje – co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości³.

Nasuwa się pytanie o to, jak można odnieść powyższe sformułowanie do odkrywania polskiego rocka lat 80. Obcuje z przekazami medialnymi czy utworami inspirowanymi muzyką z tamtych lat można zauważyć *kontynuowanie przeszłości*. W prezentowanym artykule przedstawiono teksty kultury, które noszą znamię *kontynuowania przeszłości*.

Czy wszystko zostało już odkryte?

Przytoczone w poprzednich fragmentach zespoły, takie jak Maanam czy Republika, należą do zespołów powszechnie znanych. Świadczyć o tym mogą chociażby książki o tych zespołach (w przypadku Maanamu – *Kora i Maanam: podwójna linia życia*; w przypadku Republiki – *Republika. Nieustanne*

² E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 9.

³ Tamże, s. 10.

tango autorstwa Leszka Gnoińskiego) czy reedycje płyt (w 2011 roku ukazały się nowe wydania zarówno płyt Maanam, jak i Republiki). Taki los nie spotkał jednak wszystkich zespołów i ich nagrań. Przykładem mogą być chociażby jarocińskie *bootlegi*, które do dziś oficjalnie nie ujrzały światła dziennego, choć można natrafić na nie w Internecie. Podobnie zresztą jak na nagrania wielu muzyków, którzy nie mieli szansy zaistnieć w latach 80. ze swoją twórczością. Wtedy była wręcz inwazja nowych zespołów – powstawały zespoły zimnofalowe, nowofalowe, punk rockowe czy synth-popowe. Nie wszystkie jednak osiągnęły sukces. O wielu z nich zapomniano, a o wielu być może nikt nie wie.

Internet ułatwia przekaz informacji, pozwala również na łatwe dzielenie się nagraniami, często mniej znanych artystów. To inspirowało dziennikarzy do tworzenia artykułów prezentujących sylwetki największych zapomnianych. Przykładem takiego działania jest tekst *Stare, dobre i polskie vol. 1: Wrak* Jakuba Ambrożewskiego z serwisu *Screenagers.pl*⁴, który przyczynił się do przypomnienia zespołu Wrak, istniejącego w latach 1981–1985. Dziś jedynym legalnym źródłem ich nagrań jest strona Słupskiego Ośrodka Kultury⁵, o którym mogłoby wiedzieć jeszcze mniej osób, gdyby nie wspomniany artykuł, po którym powstały inne. Grupa została wspomniana w rankingu *Najlepsze polskie single XX wieku* przez Kacpra Bartosiaka na portalu *Porcys.com*⁶. Podobny przypadek wiąże się z zespołem Arbeiter Klasse, których utwory ukazały się na kasecie, wydanej w 1988

⁴ K. Ambrożewski, *Stare, dobre i polskie vol. 1: Wrak*, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=articles&action=show&id=105, [dostęp: 1 V 2017].

⁵ *Słupski Ośrodek Kultury*, [online:] www.sok.slupsk.pl, [dostęp: 1 V 2017].

⁶ Porcys, *Najlepsze polskie single XX wieku*, [online:] www.porcys.com/ranking/najlepsze-polskie-single-xx-wieku/8/, [dostęp: 1 V 2017].

roku nakładem wydawnictwa *Obuh* w liczbie 50 sztuk⁷. Nie jest to imponująca liczba, lecz z pomocą przyszedł Internet. O przypomnienie ich twórczości pokusił się serwis *Porcys.com*, gdzie Witold Tyczka określił ich twórczość jako:

charakterystyczną dla tamtego okresu, tematycznie oscylującą wokół fobii i pragnień rodaków w przededniu politycznych rewolucji lirykę z może nie tak wirtuozerskim jak w przypadku kilku innych rodzimych kapel, ale na pewno wciąż wyczuwalnym synth-popowym sznytem oraz przebijającym się raz po raz cząstkowym, ponurym gotyckim feelingiem rodem z Wysp Brytyjskich⁸.

Jeśli chodzi o formy radiowe to warto tutaj odnotować audycję *Dyskoteka Młodego Człowieka*⁹, gdzie obok wyżej wspomnianych, znanych zespołów, dziennikarze *Studenckiego Radia ŻAK Politechniki Łódzkiej*¹⁰ prezentują utwory mniej znane, jak chociażby *Więcej seksu* grupy ZOO czy *Ołowiane głowy* pierwszego zespołu Pawła Kukiza, późniejszego frontmana Aya RL czy Piersi, czyli Hak. Również prowadzący audycję *Polska Sfera*¹¹ w *Radiu Sfera UMK*¹² postawił sobie za zadanie prezentowanie utworów, niekoniecznie znanych, co zaowocowało prezentowaniem pierwszych nagrań Perfect Disco Band czy Roxa.

⁷ M.Orłowski, *ARBEITER KLASSE – kontestacja w rytmie electro-pop?*, [online:] mariuszorzowski.edu.pl/arbeiter-klasse—kontestacja-w-rytmie-electro-pop/, [dostęp: 1 V 2017].

⁸ Porcys, *Polskie płyty XX wieku: Appendix*, [online:] www.porcys.com/article/polskie-plyty-xx-wieku-appendix/, [dostęp: 1 V 2017].

⁹ *Audycja: Dyskoteka Młodego Człowieka*, [online:] www.zak.lodz.pl/audycja/Dyskoteka-Mlodego-Czlowieka, [dostęp: 1 V 2017].

¹⁰ *Studenckie Radio ŻAK*, [online:] www.zak.lodz.pl, [dostęp: 1 V 2017].

¹¹ *Polska Sfera*, [online:] www.sfera.umk.pl/23266/polska-sfera/, [dostęp: 1 V 2017].

¹² *Radio Sfera UMK*, [online:] www.sfera.umk.pl, [dostęp: 1 V 2017].

Nie oznacza to jednak, że wspomniani dziennikarze pozostają obojętni na to, co zostało już odpowiednio docenione. Zarówno na serwisie *Porcys.com*, *Screenagers.pl*, jak i w audycjach *Dyskoteka Młodego Człowieka* i *Polska Sfera* pojawiają się znane nazwiska. W zestawieniu *Polskie Piosenki Wszęch Czasów* portalu *Screenagers.pl*¹³ pojawiły się utwory Maanam, Oddziału Zamkniętego, Tiltu czy Klausa Mitffocha. Również dziennikarze serwisu *Porcys.com* w zestawieniu *Najlepsze polskie płyty XX wieku* wypowiadają się pozytywnie o płytach Kultu, Siekiery czy Republiki. To pokazuje, że można przypominać o muzyce mniej znanej, jednocześnie nie pozostając obojętnym na uznane w powszechnym obiegu *klasyki*.

Polski rock lat 80. – źródło inspiracji?

Inspiracje są czymś naturalnym w kulturze popularnej. Nie inaczej jest w przypadku muzyki, w tym polskiego rocka. Do dziś inspiruje on nowych artystów, dzięki czemu powstają nowej jakości dźwięki. Wpływy muzyki tamtej dekady można zauważyć chociażby w samplowaniu¹⁴, jak i coverowaniu¹⁵. Jeśli chodzi o pierwszy przykład, to na stałe zakorzenił się on, między innymi, w polskiej kulturze hip-hopowej.

Zwróćmy uwagę na kilka przykładów. Jedną z pierwszych prób samplowania polskiej muzyki lat 80. było *40 stopni w cieniu* grupy TrzyHa,

¹³ *Polskie Piosenki Wszęch Czasów*, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=xtras&action=show&id=315, [dostęp: 1 V 2017].

¹⁴ Sampling według Włodzimierza Mocha to „pobieranie sampli z gotowych nagrań i tworzenie z nich muzyki za pomocą samplera”. W. Moch, *Hip Hop Kultura Miasta*, Bydgoszcz 2008.

¹⁵ Cover to według portalu Wybieramkulture.pl „nowa aranżacja i interpretacja istniejącego już wcześniej utworu muzycznego, wykonywana przez wokalistę/zespół, który nie jest jego prawdziwym autorem.”. Źródło: *Cover a prawa autorskie*, [online:] wybieramkulture.pl/cover-a-prawa-autorskie/, [dostęp: 1 V 2017].

która wykorzystała fragment *Kocham cię kochanie moje* Maanamu¹⁶. Utwory dzieli czternaście lat¹⁷, więc ciekawym zabiegiem było odświeżenie tego, skądinąd popularnego, nagrania. To zainspirowało dalszych twórców do używania tej metody produkcji muzyki, w oparciu o polski rock lat 80. Przykładem jest chociażby utwór *Niech nie zdarzy ci się* grupy Ski Skład oparty o fragment utworu *Memento z banalnym tryptykiem* SBB¹⁸. W 2014 roku została wydana płyta *Art Brut* duetu PRO8L3M, która w całości została oparta na samplach z polskiej muzyki lat 70. i 80. Zespół wziął na warsztat takie utwory jak *Księżycomy krok* Aya RL czy *Diamantowa kula* Lombardu. Dlaczego postawili na właśnie te piosenki? Autorzy tłumaczą to tak:

Na początku myśleliśmy, żeby stare polskie sample przemieszać z nowoczesnymi, newbitowymi bangerami, ale gdy zaczęliśmy zgłębiać tę muzykę, byliśmy w szoku, jakie rzeczy oni robili tyle lat temu. Piotrek puszczał mi coś prosto z płyty, ja mówiłem: „Co za bit!”¹⁹.

Sample z naszego podwórka stały się również *backgroundem* dla kompozycji zagranicznych²⁰. Fragment utworu SBB *Follow My Dream* oprócz tego, że został wykorzystany w utworze *Fraza 01* polskiego duetu Pezet-Noon, to znalazł się również w utworze amerykańskiego producenta Madliba *The Sky*

¹⁶ 40 *Stopni W Cieniu* by TrzyHa, [online:] www.whosampled.com/TrzyHa/40-Stopni-W-Cieniu/, [dostęp: 1 V 2017].

¹⁷ Utwór Maanamu *Kocham cię kochanie moje* został wydany jako singiel w 1983 roku, zaś 40 *stopni w cieniu* autorstwa grupy TrzyHa ukazał się na kasecie *WuWuA* w 1997 roku.

¹⁸ *Memento Z Banalnym Tryptykiem* by SBB, [online:] www.whosampled.com/SBB/Memento-Z-Banalnym-Tryptykiem/, [dostęp: 2 V 2017].

¹⁹ F. Kalinowski, *Gambit Królewski*, „Aktivist”, 2014/2015, nr 184, ss. A4–A5, [online:] aktivist.pl/magazyn/A%20184-ok.pdf, [dostęp: 2 V 2017].

²⁰ J. Marczuk, *Z polskimi samplami przez świat*, [online:] www.redbull.com/pl/pl/music/stories/1331801528359/z-polskimi-samplami-przez-swiat, [dostęp: 2 V 2017].

(*Beyond Sight*)²¹. To jednak nie pierwszy i nie ostatni przypadek, kiedy polska muzyka staje się częścią muzyki zagranicznej. Innym przykładem jest utwór *Stan gotowości* Lombardu, którego fragment został zsampłowany w utworze *Olde English* amerykańskiego zespołu Dillated Peoples²².

Znamiona polskiego rocka lat 80. są również obecne w coverach. Zespół Hey podczas trasy *Błysk Tour* wykonywał utwór *Arahja* zespołu Kult²³, grupa Suicidebycop coveruje na koncertach *Spytaj milicjanta* zespołu Dezerter²⁴, zaś Big Cyc na płycie *Pierwsza komunია, drugie śniadanie, Trzecia Rzeczpospolita* coverowali *Taniec lekkich goryli* Bielizny²⁵. Ponadto, w 2008 roku powstała płyta *Wszystkie covery świata*, na której młodzi przedstawiciele polskiej sceny, tacy jak Cool Kids of Death, Ōszibarack czy Komety interpretowali takie utwory jak *Ja stoję, ja tańczę, ja walczę* Siekiery, *Śmieję* Klausa Mitffocha czy *To jest tylko rock'n'roll* Lady Pank²⁶. Warto również wspomnieć o tribute dla Grzegorza Ciechowskiego nagranych przez Kasię Kowalską, czyli *Ciechowski. Moja krew*. Temat ten, zarówno przez ludzi tworzących muzykę jeszcze w latach 80., jak i przez młode pokolenie, jest wciąż podejmowany – chęć obcowania z klasykami przejawia się również w takim zachowaniu.

²¹ *Follow My Dream by SBB*, [online:] www.whosampled.com/SBB/Follow-My-Dream/, [dostęp: 2 V 2017].

²² *Stan Gotowości by Lombard*, [online:] www.whosampled.com/Lombard/Stan-Gotowości/, [dostęp: 2 V 2017].

²³ Piachumusiccollector VIDEO BLOG, *HEY & KASIA NOSOWSKA - „ARAHJA” (cover KULT) BŁYSK TOUR! - Live, Łódź 07.01.2017*, [online:] www.youtube.com/watch?v=KTz9dqx6EEY, [dostęp: 2 V 2017].

²⁴ Źródło własne, obserwacja uczestnicząca na koncertach.

²⁵ *Big Cyc – Pierwsza Komunია, Drugie Śniadanie, Trzecia Rzeczpospolita at Discogs*, [online:] www.discogs.com/Big-Cyc-Pierwsza-Komunia-Drugie-Sniadanie-Trzecia-Rzeczpospolita/master/366888, [dostęp: 2 V 2017].

²⁶ *Various – Wszystkie Covery Świata (CD) at Discogs*, [online:] www.discogs.com/Various-Wszystkie-Covery-Swiata/release/2961545, [dostęp: 2 V 2017].

Inna warta uwagi inicjatywa to płyta *Profil pokoleń vol. 1* rapera skrywającego się pod pseudonimem Vienio, na której znalazło się jedenaście utworów z repertuaru takich artystów, jak Kapitan Nemo, Dezerter czy Szttywny Pal Azji. Mało tego w większości piosenek gościnnie udzielają się pierwotni autorzy tych kompozycji. Przykładowo, w utworze *Złota polska młodzież 2013*, który jest interpretacją *Złotej polskiej młodzieży* Dezertera, gościnnie udziela się Robert Mtera, wokalista tegoż zespołu.²⁷

Polski rock lat 80. jest również widoczny w inspiracjach. Oprócz tego, że w dzisiejszej muzyce słychać wpływy brzmień zespołów z tamtych lat, to sami artyści śmiało przyznają się do tego i dziękują muzykom sprzed paru dekad za twórczość, która wywarła wpływ na to, co dziś nagrywają. Dowodem mogą być słowa Michała Wiraszki z zespołu Muchy, który w czasopiśmie *Teraz Rock* w artykule o pięćdziesięcioleciu rock'n'rolla w Polsce wypowiedział takie słowa: „[...] zupełnie osobiście jestem mu [rock'n'rollowi – przyp. autor] wdzięczny za Janiszewskiego i Bieliznę oraz Ciechowskiego i Republikę [...]”²⁸.

Powyższy fragment można uzupełnić o fakt, że zespół Muchy na koncertach coverował utwór *Prywatne życie kasjerki PKP* z repertuaru Bielizny²⁹, co tylko potwierdza tezę o wpływie tej grupy na zespół Michała Wiraszki.

Obcowanie z legendą – koncerty

Trudno dziś obcować z takimi koncertami, jak na Jarocinie w latach 80. Mimo wszystko, parę zespołów z tamtych lat systematycznie prezentuje się

²⁷ Vienio – *Profil Pokoleń Vol. 1 at Discogs*, [online:] www.discogs.com/Vienio-Profil-Pokoleń-Vol-1/release/4532766, [dostęp: 3.05.2017 r.].

²⁸ J. Baula, M. Kirmuc, W. Królikowski, G. Kszczotek, *Pięćdziesiątka 1959–2009*, „Teraz Rock” 2009, nr 3/2009 (73), s. 36.

²⁹ nevin14, *Muchy - Prywatne życie kasjerki PKP (cover Bielizny)*, [online:] www.youtube.com/watch?v=4JBnYwOZJ2g, [dostęp: 3.05.2017 r.].

na żywo. Przykładem jest Kult, który każdej jesieni wyrusza w *Pomarańczową trasę* po całej Polsce (i nie tylko, lecz dominują rodzime miasta)³⁰ i gra koncerty, na których przychodzi mnóstwo fanów. Podobna sytuacja od niedawna towarzyszy Pidżamie Porno, która wróciła do grania na żywo i cieszy się wyprzedanymi koncertami³¹. W kontekście występów artystów z lat 80., warto zwrócić uwagę na cykl odgrywania w całości płyt sprzed lat, który kultywuje *OFF Festival*. Tam też, Lech Janerka zagrał w całości *Historię podwodną*³², Voo Voo *Sno-powiazałkę*³³ czy Bielizna *Taniec lekkich goryli*³⁴. Publika dopisała, a dziennikarze pozytywnie wypowiadali się o tych koncertach. Przykładowo, Dariusz Hanusiak, redaktor serwisu *Screenagers.pl* opisał koncert Lecha Janerki w taki sposób:

Genialne, dla samego tego koncertu warto było do Mysłowic przyjechać. Klasyczna *Historia Podwodna* znakomicie obroniła się w wykonaniu na żywo po ćwierćwieczu – już od otwierającej *Loli* było wiadomo, że żarty się skończyły, a zaczął festiwal. [...] Kto zna płytę, ten wie, że kapitalne utwory leciały jeden po drugim; wykonanie dwóch ostatnich to już istny kosmos, „to było wzruszające”³⁵.

³⁰ redakcja, *Znamy szczegóły „Pomarańczowej trasy” Kultu*, [online:] www.terazrock.pl/aktualnosci/czytaj/Znamy-szczegoly-_Pomaraneczowej-trasy_-Kultu.html, [dostęp: 2 V 2017].

³¹ *Pidżama Porno | Oficjalna strona zespołu Pidżama Porno*, [online:] pidzmaporno.art.pl, [dostęp: 2 V 2017].

³² *Lech Janerka gra płytę „Historia Podwodna”*, [online:] www.2009.off-festival.pl/?dz=20&dat=&szcz=148, [dostęp: 2 V 2017].

³³ *Voo Voo gra „Sno-powiazałkę” (PL)*, [online:] www.2010.off-festival.pl/?dz=20&dat=13&szcz=263, [dostęp: 2 V 2017].

³⁴ *Bielizna – „Taniec lekkich goryli” live (PL)*, [online:] www.2012.off-festival.pl/pl/2011/artist,bielizna-taniec-lekkich-goryli-live,141.html, [dostęp: 2 V 2017].

³⁵ *screenagers.pl – specjalne: OFF Festival 2009: 7 sierpnia 2009*, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=xtras&action=show&id=182, [dostęp: 2 V 2017].

Dziennikarz serwisu *Porcys.com*, Krzysztof Michalak, w artykule *Porcys' Guide to OFF Festival 2010* na pytanie „Dlaczego warto przejść się pod scenę?” na koncert Voo Voo gra *Sno-powiązalkę* odpowiedział tak:

To ciekawe przeżycie, zobaczyć zespół, który odgrywa swój concept album sprzed 23 lat, piosenka po piosence. *Sno-powiązalka* jest spójną narracją z pogranicza jawy i snu, a koncert na Offie będzie szansą, by doświadczyć niesamowitej aury tego albumu na żywo³⁶.

Mimo, że w 2010 roku, jak autor tego komentarza podkreślił, minęły dwadzieścia trzy lata od premiery *Sno-powiązalki*, to w młodych ludziach była potrzeba usłyszenia tego albumu na żywo.

Polski rock lat 80. w dzisiejszej rzeczywistości – co dalej?

Trudno jednoznacznie stwierdzić czy na polski rock lat 80. zrobiła się moda. Na pewno dzięki rozwojowi technologii łatwiej dotrzeć do nagrań czy zespołów sprzed kilku dekad. Mimo wszystko, z biegiem lat, *revival* polskiego rocka będzie się rozwijać, gdyż pojawia się coraz więcej pasjonatów dźwięków. Niewykluczone również, że do obecnej kultury popularnej coraz częściej będą przenikać znamiona polskiego rocka lat 80. Dobrym dowodem może być także publikacja pokonferencyjna, która jest wynikiem trzech dni obrad naukowców z całej Polski. Pokazuje to, że na muzykę tamtej dekady jest zapotrzebowanie i nie zapowiada się, aby to zjawisko przestało interesować artystów, badaczy, dziennikarzy oraz po prostu fanów tej muzyki.

³⁶ *Porcys' Guide to OFF Festival 2010*, [online:] www.porcys.com/rubric/off-festival-2010-30-koncertow-ktorych-lepiej-nie/, [dostęp: 2 V 2017].

Bibliografia

- 40 Stopni W Cieniu by TrzyHa*, [online:] www.whosampled.com/Trzyha/40-Stopni-W-Cieniu/, [dostęp: 1 V 2017].
- Ambrożewski Kuba, *Stare, dobre i polskie vol. 1: Wrak*, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=articles&action=show&id=105, [dostęp: 1 V 2017].
- Audycja: Dyskoteka Młodego Człowieka*, [online:] www.zak.lodz.pl/audycja/Dyskoteka-Mlodego-Czlowieka, [dostęp: 1 V 2017].
- Baula Jordan, Kirmuc Michał, Królikowski Wiesław, Kszczotek Grzegorz, *Pięćdziesiątka 1959–2009*, „Teraz Rock” 2009, nr 3/2009 (73).
- Bielizna – „Taniec lekkich goryli” live (PL)*, [online:] 2012.off-festival.pl/pl/2011/artist,bielizna-taniec-lekkich-goryli-live,141.html, [dostęp: 2 V 2017].
- Big Cyc – Pierwsza Komunia, Drugie Śniadanie, Trzecia Rzeczpospolita at Discogs*, [online:] www.discogs.com/Big-Cyc-Pierwsza-Komunia-Drugie-Sniadanie-Trzecia-Rzeczpospolita/master/366888, [dostęp: 2 V 2017].
- Cover a prawa autorskie*, [online:] wybieramkulture.pl/cover-a-prawa-autorskie/, [dostęp: 1 V 2017].
- Follow My Dream by SBB*, [online:] www.whosampled.com/SBB/Follow-My-Dream/, [dostęp: 2 V 2017].
- Hobsbawm Eric, Ranger Terence, *Tradycja wynaleziona*, tłum. Godyń Mieczysław, Godyń Filip, Kraków 2008.
- Kalinowski Filip, *Gambit Królewski*, „Aktivist”, 2014/2015, nr 184, [online:] aktivist.pl/magazyn/A%20184-ok.pdf, [dostęp: 2 V 2017].
- Lech Janerka gra płyte „Historia Podwodna”*, [online:] www.2009.off-festival.pl/?dz=20&dat=&szcz=148, [dostęp: 2 V 2017].

Maanam – Kocham Cię Kochanie Moje at Discogs, [online:] www.discogs.com/Maanam-Kocham-Cię-Kochanie-Moje/release/831762, [dostęp: 6 V 2017].

Marczuk Jacek, *Z polskimi samplami przez świat*, [online:] www.redbull.com/pl/pl/music/stories/1331801528359/z-polskimi-samplami-przez-swiat, [dostęp: 2 V 2017].

Memento Z Banalnym Tryptykiem by SBB, [online:] www.whosampled.com/SBB/Memento-Z-Banalnym-Tryptykiem/, [dostęp: 2 V 2017].

Moch Włodzimierz, *Hip Hop Kultura Miasta*, Bydgoszcz 2008.

nevn14, *Muchy - Prywatne życie kasjerki PKP (cover Bielizny)*, [online:] www.youtube.com/watch?v=4JBnYwOZJ2g, [dostęp: 3.05.2017 r.].

Orlowski Mariusz, *ARBEITER KLASSE – kontestacja w rytmie electro-pop?*, [online:] mariuszorlowski.edu.pl/arbeiter-klasse—kontestacja-w-rytmie-electro-pop/, [dostęp: 1 V 2017].

Piachumusiccollector VIDEO_BLOG, *HEY & KASIA NOSOWSKA - "ARAHJA" (cover KULT) BŁYSK TOUR! - Live, Łódź 07.01.2017*, [online:] www.youtube.com/watch?v=KTz9dqx6EEY, [dostęp: 2 V 2017].

Pidżama Porno | Oficjalna strona zespołu Pidżama Porno, [online:] pidzamacporno.art.pl, [dostęp: 2 V 2017].

Polska Sfera, [online:] www.sfera.umk.pl/23266/polska-sfera/, [dostęp: 1 V 2017].

Polskie Piosenki Wszech Czasów, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=xtras&action=show&id=315, [dostęp: 1 V 2017].

Porcys' Guide to OFF Festival 2010, [online:] www.porcys.com/rubric/off-festival-2010-30-koncertow-ktorych-lepiej-nie/, [dostęp: 2 V 2017].

Radio Sfera UMK, [online:] www.sfera.umk.pl, [dostęp: 1 V 2017].

Redakcja Porcys, *Najlepsze polskie single XX wieku*, [online:] www.porcys.com/ranking/najlepsze-polskie-single-xx-wieku/8/, [dostęp: 1 V 2017].

Redakcja Porcys, *Polskie płyty XX wieku: Appendix*, [online:] www.porcys.com/article/polskie-plyty-xx-wieku-appendix/, [dostęp: 1 V 2017].

redakcja, *Znamy szczegóły "Pomarańczowej trasy" Kultu*, [online:] www.terazrock.pl/aktualnosci/czytaj/Znamy-szczegoly-_Pomaraneczowej-trasy_-Kultu.html, [dostęp: 2 V 2017].

Reynolds Simon, *Podrzuć, wyrzuc, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978–1984*, tłum. Bożek Jakub, Warszawa 2015.

screenagers.pl – specjalne: OFF Festival 2009: 7 sierpnia 2009, [online:] www.screenagers.pl/index.php?service=xtras&action=show&id=182, [dostęp: 2 V 2017].

Slupski Ośrodek Kultury, [online:] www.sok.slupsk.pl, [dostęp: 1 V 2017].

Stan Gotowości by Lombard, [online:] www.whosampled.com/Lombard/Stan-Gotowosci/, [dostęp: 2 V 2017].

Studenckie Radio ŻAK, [online:] www.zak.lodz.pl, [dostęp: 1 V 2017].

Trzyha – WuWuA at Discogs, [online:] www.discogs.com/Trzyha-WuWuA/master/785985, [dostęp: 6 V 2017].

Various – Wszystkie Covery Świata (CD) at Discogs, [online:] www.discogs.com/Various-Wszystkie-Covery-Swiata/release/2961545, [dostęp: 2 V 2017].

Vienio – Profil Pokoleń Vol. 1 at Discogs, [online:] www.discogs.com/Vienio-Profil-Pokolen-Vol-1/release/4532766, [dostęp: 3.05.2017].

Voo Voo gra „Snopowiażalkę” (PL), [online:] 2010.off-festival.pl/?dz=20&dat=13&szcz=263, [dostęp: 2 V 2017].

Notka o autorze

Piotr Grabski (ur. 1994) – student II stopnia dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dziennikarz Radia Sfera UMK oraz członek Studenckiego Koła Naukowego „Klub Dziennikarza”. Współorganizator ogólnopolskiej konferencji naukowej „Polski rock lat 80. Nurty, gwiazdy, media, fani, kontynuacje” (UMK, 2016). Jego zainteresowania naukowe obejmują kulturę popularną, muzykę rozrywkową, media społecznościowe, dziennikarstwo oraz marketing muzyki. Kontakt: piotrgrabs@gmail.com.

Mirosław PĘCZAK
Uniwersytet Warszawski

Muzyka jako wehikuł „ideologii” subkulturowej w czasach PRL

Słowa kluczowe
subkultury, lata 80., amerykańizacja

Keywords
subcultures, 80's, americanisation

Po II wojnie światowej w niemal całej Europie młodzi ludzie stawali się gorącymi fanami amerykańskiej kultury masowej. Ta miłość do Ameryki zaczęła się nawet wcześniej, bo jeszcze w czasie wojny we Francji policja reżimu Vichy tępiła ekstrawagancko wyglądających *zazous*, a w Niemczech agenci gestapo tropili nielegalne kluby jazzowe i wylapywali ich bywalców¹. Generalnie lata 40. i początek następnej dekady był to okres narodzin wielu europejskich subkultur młodzieżowych, których wspólną cechą był „amerykanizm”. *Teddyboys* w Wielkiej Brytanii, *stiliagi* w ZSRR, *zazous* we Francji, *malagambiści* w Rumunii i polscy *bikiniarze* starali się symbolicznie ucieleśniać tę swoją fascynację poprzez preferowaną modę, styl wyglądu i preferencje kulturalno-rozrywkowe.

Ta amerykańizacja młodzieży związana była przede wszystkim z globalną ekspansją amerykańskiego przemysłu kulturalnego. Richard Hoggart wnikliwie zanalizował ten proces na przykładzie Anglii. Wojna

¹ Por. T. Szarota, *Zazous, czyli bikiniarze okresu okupacji*, „Mówią Wieki” 1992, nr 2; R. Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, przeł. W. Kalinowski. Warszawa 1987, s. 133.

przyspieszyła dezintegrację tradycyjnej kultury robotniczej, zaś do głównego nurtu kultury Brytyjczyków trafiać zaczęły coraz liczniej elementy amerykańskiej *mass culture*: głównie filmy, piosenki, literatura popularna, komiksy, a wreszcie styl odzieżowy. W efekcie nastolatki ze środowisk robotniczych uznały, że w porównaniu z taką ofertą kultura macierzysta nie ma im nic atrakcyjnego do zaproponowania. Tradycyjny pub został zastąpiony przez klub z szafą grającą, a pocziwe angielskie piosenki rozrywkowe zostały zdystansowane przez swing i boogie woogie².

Polscy bikiniarze przywiązywali dużą wagę do muzyki, aczkolwiek silna i wyrazista identyfikacja subkultury z muzyką przyszła później, w latach 60. i dotyczyła hipisów³. Kiedy w końcówce dekad na koncercie z cyklu „Musicorama” obok naszych Breakoutów wystąpiła holenderska grupa Cuby and The Blizzards młodzi fani nie mieli wątpliwości, że była to manifestacja estetyki hipisowskiej w muzyce, choć sami Holendrzy czuli się bardziej bluesmanami niż hipisami. To samo dotyczyło zresztą rodzimych Breakoutów. W obu przypadkach taka a nie inna identyfikacja wynikała z pewnością z faktu iż muzycy wyglądali jak hipisi. Niemalą rolę odgrywało w tym wszystkim przypisywanie muzyce rockowej określonej aksjologii.

Krytycy i badacze muzyki zwanej zwyczajowo „młodzieżową” sami bywają skłonni definicyjnie utożsamiać hasło „rock” z wywrotowością i kontrkulturą. W książce *Estetyka rocka* Wojciecha Siwaka czytamy: „W interpretacji rocka pojawiają się dwa zasadnicze nurty, mające podłoże geopolityczne i kulturowe. Brytyjczycy określają terminem „pop” całość współczesnej popularnej muzyki młodzieżowej (wahając się, czy w obszar

² Por. R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976.

³ Zawarte w tekście analizy subkultur i ich preferencji muzycznych pochodzą z dzieła: M. Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa 2013.

terminu „pop” włączyć też nie stricte komercyjną muzykę popularną, jak piosenki Sinatry, Barbry Streisand i in., czyli piosenki kabaretowe, musicalowe, rewiove). Rock w tym ujęciu jest częścią muzyki pop, ale omawiany jest najczęściej pod nazwą rock’n’roll. Termin „rock” zastrzeżony został jakby wyłącznie dla muzyki od Beatlesów do końca ery Woodstock.

Amerykanie natomiast używają stale terminu rock, a kryterium wyróżniające rock od nie-rocka jest przede wszystkim stosunek do kategorii wolności (politycznej, społecznej, zachowań, form autoprezentacji, swobody ekspresji itp.). To ujęcie zdaje się podtrzymywać elementy rockowej mitologii, wpływającej na konstruowanie rockowego etosu. W tym nurcie interpretacji definiuje się rock często przez przeciwstawianie mu dialektycznych opozycji (pop – symbioza z show biznesem, rock – walka z nim; pop – wykorzystywanie i afirmacja zdobyczy kultury konsumpcji, rock – krytyka i ośmieszanie, walka z tą kulturą; pop – sztuczność, rock – autentyzm i spontaniczność)⁴.

Wynikałoby stąd, że granica między „estetyką rocka” a „estetyką hipisowską” jest bardzo niewyraźna a nawet - jeśli brać pod uwagę całą drugą połowę lat 60. – praktycznie nie istnieje, co prowadzi do prostego wniosku, wedle którego rock to muzyka hipisowska. I przeważająca grupa polskich rockfanów z takim postawieniem sprawy zgadzała się całkowicie. Muzycznymi hipisami byłiby zatem Beatlesi i Rolling Stonesi, The Animals i Them, Jimi Hendrix i Janis Joplin, wczesny Led Zeppelin i młody John Mayall tudzież wszystkie amerykańskie i brytyjskie zespoły rocka psychodelicznego i progresywnego. W ten sam sposób traktowano również ex-folkowca Boba Dylana, zaś jego pieśń *Blowin’ In The Wind* zyskała rangę hymnu pokoleniowego czyli hymnu „pokolenia Woodstock”.

⁴ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 129.

Na przełomie lat 60. i 70., już po doświadczeniach Woodstock i innych wielkich festiwali rockowych organizowanych w tamtym czasie, tudzież po doświadczeniach amerykańskiej i europejskiej kontrkultury ustalił się w miarę klarowny idiom „muzyki hipisowskiej”, na który składały się w sumie dwa nurty – psychodeliczny i folkowy. Oba odpowiadały kluczowym elementom hipisowskiej narracji. Rock psychodeliczny wprost nawiązywał do eksperymentów z środkami halucynogennymi. Swoistym hymnem stała się piosenka *White Rabbit* Jefferson Airplane, której tekst, inspirowany „Alicją w Krainie Czarów” zawierał opisy wizji charakterystycznych dla stanów po spożyciu grzybów halucynogennych. Poetyka „podróży psychodelicznej” występuje również w tekstach Jima Morrisona, piosenkach Beatlesów z tak zwanego „białego albumu”, utworach grupy Vanilla Fudge i wielu zespołów z Kalifornii.

Z kolei nurt folkowy „zagospodarowywał” motywy ideologii pacyfistycznej, fascynacji kulturową egzotyką oraz wykorzystywał popularne wśród hipisów i bitników tropy literackie wędrówki, czyli tak zwaną poetykę drogi. Reprezentantami tego kierunku byli między innymi Donovan, Buffalo Springfield, Arlo Guthrie, Joni Mitchell, Neil Young.

Wyróżnienie rocka psychodelicznego i folku jako dwóch filarów muzyki hipisowskiej nie przeczy temu, że nie tylko opinia potoczna, ale też przekonanie dziennikarzy i badaczy sprowadzało się do ujmowania całej niemal muzyki rockowej drugiej połowy lat 60. w kategoriach elementu rewolty młodzieżowej, kontrkultury, a w tym także ekspresji ruchu hipisowskiego

W Polsce lat 60. wiedza o muzyce będącej na Zachodzie wehikułem hipisowskiej ideologii była dość nikła, ale docierała do hipisującej młodzieży częściowo z mediów, częściowo jako efekt działalności osób, które można by nazwać środowiskowymi liderami opinii.

I tak w Warszawie, w Staromiejskim Domu Kultury miały miejsce organizowane przez Marka Garzteckiego spotkania, na których słuchano nowości płytowych sprowadzanych z Zachodu (klub Jajo Pełne Muzyki). Oto co na temat stworzonego przez siebie klubu powiedział Kamilowi Sipowiczowi Marek Garztecki:

Razem z moim przyjacielem Wojtkiem Trojanowskim wpadliśmy na pomysł, żeby założyć fanklub. A był to czas, kiedy powstawało wiele fanklubów poszczególnych gwiazd. My spotykaliśmy się, żeby razem słuchać muzyki i analizować teksty. Nazywało się to „Folk and protest song fan club”. I może to zabrzmieć śmiesznie, bo miałem wtedy tylko 18 lat, ale to zdecydowanie była inicjatywa nie tylko muzyczna. Kiedy klub się rozrósł, poszedłem do dyrektora Domu Kultury na Rynku Starego Miasta i zapytałem, czy możemy się tam spotykać. Uzyskałem zgodę, bo powiedziałem, że będziemy słuchać protest songów, co było wtedy dobrze widziane jako krytyka Ameryki. [...] Tam wspólnie przeszliśmy drogę od słuchania Dylana do muzyki undergroundowej czy hipisowskiej. Świadomie czy nieświadomie w latach 1965–1967 przeszliśmy dokładnie taką samą ewolucję, jaką przechodzili wtedy Amerykanie⁵.

Opisane przez Garzteckiego doświadczenie zdecydowanie bardziej było wyjątkiem niż regułą, ale w dużych miastach, zwłaszcza w ośrodkach akademickich (Warszawa, Kraków, Trójmiasto, Poznań, Wrocław) w klubach studenckich urządzano niekiedy spotkania dyskusyjne o zachodniej muzyce rockowej i czasem dawano pograć miejscowym zespołom, które na takiej muzyce się wzorowały.

Polskich zespołów identyfikujących się z hipisowską subkulturą było niewiele. Jako typowe Kamil Sipowicz wymienia Grupę w Składzie, 74 Grupę Biednych i Zdrój Jana. Sipowicz pisze: „Dwa hipisowskie zespoły Grupa w Składzie i 74 Grupa Biednych nie przebiły się do krwiobiegu polskiej muzyki. Jedynie luźno związane z hipisami Breakouci, Romuald

⁵ K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008, s. 210.

i Roman, Dżamble, zespół Klan i przede wszystkim Ossjan pozostawiły po sobie trwale wartości. Powstaje pytanie, czy ta słabość miała swe źródło w ideologicznych represjach wszechobecnej władzy, czy raczej wynikała z bardziej blagiego powodu: muzykujący hipisi nie mieli dość własnej siły przebicia”⁶.

O wiele bardziej bezpośrednie relacje między określoną estetyką muzyczną a subkulturową „ideologią” można było zaobserwować w ostatniej dekadzie PRL, kiedy najbardziej rozpowszechnioną subkulturą stał się punk. Gdyby brać pod uwagę skalę doniosłości przypisywaną przez punkowców ich muzyce, można by bez ryzyka uznać, iż punk jest typową subkulturą „około muzyczną”. Zwróćmy uwagę, że zarówno subkulturowy styl, jak i pierwsze manifestacje ideologii rozpoczęły się w tym przypadku od muzyki. Chris Rojek w swojej książce *Pop Music. Pop Culture* pisze, że poprzez swoją muzykę punk, podobnie jak wcześniej ruch hipisowski, kształtował „społeczną wyobraźnię” odbiorców kultury w ten sposób, by mogła ona przekroczyć horyzonty nakreślone przez dominującą kulturę komercyjną. Zdaniem Rojka podstawowe cechy subkultury punk przenoszone były właśnie przez muzykę z Wielkiej Brytanii poza jej granice, tam zaś, znajdując podatny grunt w postaci ekonomicznej niepewności (USA, kraje zachodniej Europy) i politycznej opresji (Polska i inne państwa radzieckiej strefy wpływów) rozwijały się tworząc lokalne mutacje subkultury⁷. Według Rojka punk wywarł również wpływ na inne, powstałe później subkultury muzyczne, takie choćby jak grunge⁸.

Brytyjski badacz słusznie zwraca uwagę na ekspansywność punka oraz żywotność jego lokalnych mutacji. Dobrym potwierdzeniem jego opinii może być sytuacja w Polsce. Pierwsze polskie zespoły punk rockowe

⁶ Tamże, s. 101.

⁷ Ch. Rojek, *Pop Music, Pop Culture*, Cambridge 2011, s. 83.

⁸ Tamże, s. 84.

(między innymi Kryzys, Deadlock, Tilt, KSU) zaczęły powstawać jeszcze w końcówce lat 70., a więc krótko po wybuchu muzycznej rebelii punkowej w Wielkiej Brytanii. Był to de facto pierwszy w historii przypadek, by polski odpowiednik subkultury zachodniej wykształcił się tak szybko. Można to przypisać nie tylko i nawet nie tyle politycznej liberalizacji systemu władzy w PRL i związanej z tym łagodniejszej polityce kulturalnej, ile raczej powodowanemu postępami technologii szybszemu obiegowi informacji. Powszechny w użyciu magnetofon pozwalał na rejestrację złapaną w radiu muzyki, a tanie gramofony typu „mister hit” umożliwiały względnie dobre odtwarzanie zdobytych na giełdzie, czy przywiezionych z Zachodu płyt. Rozwój kultury audiowizualnej, którego symbolem w latach 80. stanie się magnetowid, zaczął się właśnie po 1970 r., co nie mogło pozostać bez wpływu na charakter rodzimej kultury młodzieżowej.

Oczywiście, zmiany polityki kulturalnej wprowadzone przez ekipę Edwarda Gierka oraz nieco większe otwarcie Polski na świat też miały swoje niebagatelne znaczenie. Program III Polskiego Radia nadawał (w wersji stereofonicznej!) o wiele więcej anglosaskiego rocka, niż to się marzyło polskim fanom w latach 60. Coraz więcej Polaków wyjeżdżało na Zachód, upowszechniał się też zwyczaj wyjazdów zarobkowych w okresie wakacyjnym, co dotyczyło zwłaszcza młodzieży studenckiej. Przeptyw informacji o tym, „co się nosi”, „czego się słucha” był w porównaniu z poprzednią dekadą błyskawiczny. W tej sytuacji także kontrolowane przez władze media (z telewizją włącznie) nie mogły sobie pozwolić na informacyjną autarkię. Nic dziwnego zatem, że muzyka punk rockowa, a wraz z nią wzorce nowej subkultury przeniknęły tak szybko i zostały zasymilowane w formie niemal takiej, w jakiej powstały w Wielkiej Brytanii, czy w Stanach Zjednoczonych. Polski hipis w końcówce lat 60. rzadko miał dostęp do muzyki inspirującej na Zachodzie ruch hipisowski.

Różnił się też wyglądem od swoich „braci” i „siostr” z Zachodu. Polski punkowiec z Warszawy na początku lat 80. słuchał w zasadzie tej samej muzyki i wyglądał tak samo jak jego kolega z Londynu.

Prekursorami stylu byli (przynajmniej w Polsce) muzycy rockowi. Jednak ze wspomnień rodzimych „pionierów” punk rocka, takich jak Tomasz Lipiński czy Robert Brylewski wynika, że w stylu „pierwszej fali punku” (późne lata 70.) nie było jeszcze „irokeezów”, ćwiekowanych kurtek skórzanych, ani łańcuchów opętujących ciało. Przeważał styl „neodandysowski” wzorowany na fanach amerykańskiej awangardy rockowej. Warto natomiast podkreślić trafność innego spostrzeżenia: że zespoły punk rockowe powstawały nie tylko w dużych, ale i w małych miastach (do rangi symbolu urasta, że prekursorem rodzimego punk rocka był założony w 1977 r. zespół KSU z Ustrzyk Dolnych)⁹.

Początek polskiego punk rocka zbiegł się w czasie z początkami tak zwanego boomu rockowego, który przejawiał się lawinowym powstawaniu nowych zespołów, zwiększonej obecności nowej polskiej muzyki rockowej w mediach i – przede wszystkim – w wytworzeniu się przedtem w zasadzie nieistniejącej kultury koncertu rockowego. Jerzy Wertenstein-Żuławski pisał, że na koncertach wytwarzała się silna więź wspólnotowa i zaznaczał, „że poczucie takie wytwarza się zazwyczaj w opozycji, lub w odróżnieniu od tego co poza obszarem tej wspólnoty znajduje. Wydaje się, że atmosfera wokół koncertów rockowych zwłaszcza w pierwszym okresie omawianego przez nas odrodzenia rocka, a więc w latach 1978-80, mogła przyczynić się do przeświadczenia wielu młodych ludzi, że oto biorą udział w zjawisku społecznym zaledwie i z niechęcią tolerowanym przez starsze pokolenie, oficjalne instytucje i władze. Sprzyjać

⁹ Por. T. Lipiński, P. Bratkowski, *Dziwny, dziwny, dziwny*, Warszawa 2015; R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Rozmawia Rafał Księżyk*, Kraków 2012.

więc mogła poczuć, że „to co tu robimy” jest odrębne, własne, a nawet przeciwstawne oficjalnym lub dorosłym zamierzeniom wobec młodzieży. Tym samym poczucie wspólnoty i więzi pokoleniowej mogło ulegać pogłębieniu”¹⁰.

Rytuały koncertów punkowych podkreślają brak nierówności między muzykami - publicznością; ci, którzy są na scenie nie chcą być przywódcami tych na widowni, czują się jednakowo źle w babilońskim systemie, gdyby sądzić po ich głośnych deklaracjach.

Dominował wzór antydola, dodatkowo wzmacniany wizerunkiem scenicznym - na scenie obowiązywał strój codzienny, quasi-proletariacki, z zasady bardziej kolorowo wygląda publiczność. Wzajemne prowokowanie się sceny i widowni miało być nie tylko znakiem szczerości, wzajemnego kontaktu, ale stawało się również integralnym elementem całej sytuacji współtworzonej przez muzyków i ich publiczność.

Jednym z głównych modeli zachowania, a zarazem wartością realizowaną na koncertach (nie tylko punk-rockowych) byłoby „bycie razem”. Całość: scena i widownia, miały pracować na jednej fali. Taka więziotwórcza rola muzyki uwidaczniała się szczególnie wyraźnie podczas koncertów reggae. Trans wywołany konsekwentnym rytmem ogarniać miał wszystkich, przesłanie tekstu miało dotyczyć wszystkich. I dotyczyło, zwłaszcza jeśli wciąż powtarzane były te same, znane publiczności i całkowicie akceptowane przez nią słowa o wolności, miłości, walce i niechęci do Babilonu utożsamianego z odrzucaną kulturą szkoły, telewizji, polityki i propagandy.

Najbardziej typowa, także artystycznie, grupa punk-rockowa w Polsce – Dezerter - konsekwentnie zmuszała swoją publiczność do

¹⁰ J. Wersteinstein-Żuławski, *Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980–1986*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wersteinstein-Żuławski, M. Pęczak Wrocław 1991, s. 220.

krytycznej autoanalizy, urządziła podczas swoich koncertów prowokacyjne performanse, śpiewała przeciwko publiczności, narażając się nieraz na kompletne niezrozumienie tych, którzy na koncercie chcieli się po prostu zabawić, zapomnieć o świecie poprzez zatracenie się w szaleńczym tańcu pogo. Muzyka Dezertera przestała być po prostu punk-rockiem jako efektem określonego wyboru idiomu muzycznego, stała się zaś wyzwaniem. Dezerterowi śpiewającemu o „złotej polskiej młodzieży” chodziło już nie o to, aby być razem, ale raczej o to, by razem działać.

Zakwestionowanie wzoru kultury dominującej przez część polskiej młodzieży nastawioną do rzeczywistości bardziej nonkonformistycznie i krytycznie niż reszta rówieśników, rzadko bywało totalne i do końca konsekwentne. Zdarzało się, że wyglądający na punka i deklarujący się jako punk młody człowiek, twierdził, że jego życiowym celem byłoby założenie rodziny, a uprzednio ożenek z cnotliwą panną¹¹. Ów brak konsekwencji wynika stąd, że dominujący wzór charakteryzowała wewnętrzna niespójność oraz zmienność odzwierciedlająca zmiany społecznej świadomości określanej z kolei przez niestabilne warunki ekonomiczne i polityczne.

Odrzucenie reguł rządzących społecznym systemem jest dla odrzucającego napiętnowaniem zła tkwiącego w tym systemie. Brytyjski punkowiec, albo czarny potomek karaibskich imigrantów mógł to zło utożsamiać z bezrobociem czy wyzyskiem ze strony prywatnego biznesu ale hasło „no future!” nie wydaje się krańcowo przesadne w odniesieniu do polskich nastolatków z lat 80., którzy wypisywali sobie to hasło na swoich skórzanych kurtkach opatrzonych nieraz emblematem angielskiej flagi. Polskie zespoły punkowe wykorzystywały w piosenkach strategię językowe

¹¹ Autor niniejszego tekstu zetknął się z takim przypadkiem na zorganizowanym przez Monar spotkaniu z młodzieżą w 1987 r.

stosowane przez zespoły brytyjskie, ale śpiewały o polskich problemach, operowały symboliką bliskiego doświadczenia, albo przynajmniej – głównie taką symboliką, choć przyznać trzeba, że w początkach „ruchu” jeden pierwszych polskich zespołów punk, Tilt Tomasza Lipińskiego, wykonywał swoje piosenki w języku angielskim. Nasycenie rodzimymi realiami stanowiło być może wymóg konieczny wobec presji sytuacji spowodowanej stanem wojennym i może dlatego w tekście Dezertera „Fabryka” znajdujemy słowa takie: „Uśmiechnięte dziewczęta/ Swoich chłopców żegnają/ Rowery już gotowe czekają/ Bo chłopcy motorów nie mają/ Piękne słońce umiła im drogę/ Wszyscy bardzo się spieszą/ Minęli po drodze chłopa/ Który idzie pieszo [...]/ Kiedy się zmęczą /Naród przyjdzie im z pomocą /I w braterskim pochodzie/ Będą pracować nawet nocą”.

Konsekwentne „bycie obok” było w Polsce Ludowej w jej ostatniej dekadzie bardzo trudne do osiągnięcia, by nie powiedzieć - wręcz niemożliwe. Bycie kompletnie niezależnym muzykiem rockowym było chyba nawet trudniejsze, niż bycie niezależnym politycznie pisarzem. Polska „alternatywa młodzieżowa” (traktujmy ten termin umownie z całą świadomością jego braku precyzji i niepełnej adekwatności) nie mieściło się do końca ani w obszarze kultury oficjalnej, ani w polu oddziaływań opozycji politycznej. Można powiedzieć, że lokalizowała się w „szarej strefie kultury”.

Od 1982 r. język polskiej piosenki rockowej ulegał szybkiej krystalizacji. Stał się bliski językowi codziennemu młodzieży. W większości odszedł od górnołotnych poetyckich metafor, żywcem wziętych z poezji romantycznej, od ogłaszania ogólnikowych prawd i nie dotyczącej nikogo krytyki. Zaczął się często posługiwać gwarą, szybką obrazową zbitką pojęciową, obserwacją życia potocznego, czasem dosadnymi określeniami.

Dopiero pokolenie lat 80. umiało ten język wypracować, choć nie nastąpiło pełne jego wyzwolenie spod obowiązujących w dominującej kulturze wzorów.

Sam fakt zaistnienia jakiegoś nowego faktu w kulturze, tudzież bardziej skomplikowane procesy integracyjne, zawsze pociągają za sobą niebagatelne skutki. Skutki owe musiały też dotyczyć bezpośrednio opisywanego tu zjawiska. Oto bowiem, obok przejmowania całościowego wzoru na przykład melodyki określonego nurtu muzycznego, rozwiązań harmoniczných i rytmicznych, razem z najbardziej charakterystycznymi motywami ideologicznymi werbalnego przekazu, rodzimy wykonawca starał się włączyć swój produkt w kontekst bliskiej mu codzienności. Mniej lub bardziej pomocna okazać się mogła wybrana konwencja, dlatego też walor autentyczności na przykład tekstu punkowego wynikał z podstawowego założenia, wspólnego całemu nurtowi, mówienia wprost o tym, co stanowiło dla wykonawcy treść życia codziennego (w Anglii mogła to być kolejka po zasiłek dla bezrobotnych, w Polsce - uwikłania polityczne). Jednakże ów całościowy wzór w postaci konwencji tego czy innego nurtu nie stanowił jeszcze całości materiału składającego się na gotowy, konkretny produkt - utwór muzyczny wraz z tekstem piosenki. Tym więcej autor musiał wnieść od siebie, im mniej ostre były granice konwencji, natomiast sama tematyka piosenki nie musiała być do końca przez konwencję określona, co szczególnie widać było na przykładach utworów bardziej ambitnych, poszukujących, uwalniających się właśnie od konwencji.

Tekst piosenki jest oczywiście jednym z elementów utworu rockowego i jego znaczenie winno się rozpatrywać z odniesieniem do warstwy melodycznej. Uzależnienia kulturowe w naturalny sposób wyraźniej sytuują się w werbalnym tekście piosenki, niż w rozwiązaniach

czysto muzycznych z tej prostej przyczyny, że tekst werbalny bardziej niż awerbalny odkrywa ideologię. Słowa piosenki byłyby zatem, jeśli nie jedynym, to na pewno głównym nośnikiem ideologii. Wszelako nie ma (i nie było także w latach 80.) jednego żywego języka polskiego. Jest tak wiele języków, jak wiele jest sfer społecznej działalności. Są ponadto języki środowisk, regionów, są różne języki różnych środków komunikowania. Bardziej subtelne procedury analityczne pozwalałyby nawet dostrzec różnice między językiem gazety a językiem telewizji, choć większości Polaków przez niemal całą historię PRL wydawało się, iż nowomowa stanowi monolityczną i wysoce zintegrowaną całość. Dochodzi do tego kwestia literackości bądź nieliterackości śpiewanego tekstu.

Liczne przykłady dowodzą szczególnie silnej presji wzorca poezji młodopolskiej, z którego w różny sposób korzystali przedstawiciele rozmaitych nurtów rocka. Tolkienowska najprawdopodobniej w założeniach (o czym świadczy między innymi baśniowa symbolika walki dobra ze złem) piosenka heavy metalowego zespołu Taurus pod tytułem *Rycerz*, okazuje się wyraźnie inspirowana młodopolskim sposobem poezjowania, a właściwie młodopolską manierą nadużywania abstrakcyjnych pojęć. Młodopolski rodowód posiadają też często stosowane motywy otchłani (i opozycyjnie - nieba), czarnej barwy, fascynacja lub obsesyjne opętanie śmiercią, magia, motyw szatana. Stylistyka młodopolska nie omija nawet tak bezpretensjonalnych piosenek, jak *Harley* Taurusa: „Jak orzeł do lotu rozpina swe skrzydła/ I w otchłań przestworzy się wzbija./ Ja wsiadam na swego czarnego rumaka/ szybszego niż piorun i wiatr”.

Inspirację młodopolską odszukać też można w niektórych tekstach piosenek zespołów „zimnej fali” zwłaszcza wówczas, gdy wykorzystują motyw apokalipsy i poszukiwania wartości w świecie bez

wartości: „Krzyż rozłożył bezsilnie ramiona/ gdy składając ręce/ prosiłem o drogę/ Pamiętam naj radośniej chwile/ w których mnie nie było/ I przytulę do ziemi/ ręką kwiat/ by nie widział tych dni” (*Krzyż* - grupa Variete). Konwencja symbolizmu i poezji dekadencejki przelomu wieków XIX i XX nie zamykały jednak katalogu możliwych inspiracji literackich, jakkolwiek odkrywały silnie ugruntowany w potocznym myśleniu stereotyp poetyckości. Równie wyraźnie jak do konwencji młodopolskich, autorzy piosenek rockowych, tych zwłaszcza zespołów, które reprezentowały nurt „nowej sceny”, odwoływali się do tradycji językowego eksperymentu dadaistów. Taki charakter miały produkty formacji usiłujących łączyć muzykę z performansem na przykład Hjeny czy Prafdatty: „zboże mniem, mniem, zboże miamię, zboże mniemmniem! przed wojną PANOWIE, przed wojną/ ciut cjut/ ciut cjut/ ciut cjut” (Prafdatta). Niekiedy językowa anarchia dadaistyczna przeistaczała się w interesujący wzór pure nonsensu, który w podobny sposób służył estetycznej i obyczajowej niekiedy prowokacji: „lues kerembi w kroczu się kłębi/ bigos kąpie się w przerębli/ Muha f cuksze - figa z makiem/ fruwa kelner z pasternakiem/ plaster szynki w zwój tektury/ sperma w spreju- BANGO FURY . . .” (*Hoża Moyra* zespołu Pudelsi).

Wykorzystywanie elementów konwencji literackiej nie musiało być intencjonalne, bowiem wiązać się mogło bądź ze stereotypem „literackości” czy „poetyckości”, bądź z zamierzeniem prowokacji (neodadaizm). Można więc w tym przypadku mówić o działaniu zbiorowej podświadomości, która zdradza schematy szkolnej edukacji. Bardziej wnikliwa analiza z pewnością ujawniłaby, w jakim stopniu lektury szkolne współuczestniczyły w budowaniu świata przedstawionego w tekstach piosenek. Motyw Ikara w piosence Turbo, mroczna aura tekstów Variete, zdradzająca pokrewieństwo z wczesnym okresem twórczości Kasprowicza,

obraz wojny z nieodłącznym wątkiem obozów koncentracyjnych, przywołujący na myśl opowiadania Borowskiego w piosenkach Fortu BS czy też powtórzenie w jednej z piosenek motta do Medalionów Nalkowskiej („Ludzie ludziom zgotowali ten los) - wszystko to świadczy o dość paradoksalnej sytuacji autorów, którzy manifestowali niezależność od oficjalnych instytucji w języku tychże instytucji.

Trzeba przy tym zaznaczyć istotne odstępstwa od tej reguły autorów świadomych, jak się wydaje tej językowej pułapki w tekstach. Przykładem może być piosenka zespołu T. Love pt. *Wychowanie*, gdzie autor podkreśla dystans do instytucji szkoły, parodiując język naiwnej indoktrynacji: „Ojczyznę kochać trzeba i szanować/ Nie deptać flagi i nie pluć na godło/ Należy też w coś wierzyć i ufać/ Ojczyznę kochać i nie pluć na godło” oraz przeciwstawiając mu język szczerzej rozmowy prywatnej („Tak bardzo chciałbym abyśmy zwariowali”). Najprawdopodobniej silniejszą jeszcze presję niż szkoła wywierały na teksty piosenek mass media. Telewizja, w mniejszym stopniu gazety, od początku boomu rockowego w Polsce stanowiły temat piosenek, bądź funkcjonowały jako rekwizyt i symbol rzeczywistości społecznej i kulturalnej, opatrzone niezmiennie negatywnymi konotacjami. Telewizja bywała więc symbolem degradacji kultury (piosenka *Telewizja* zespołu Brygada Kryzys), manipulacji świadomością (*Wolność* zespołu Kult: „Wolność, po co wam wolność/ macie przecież telewizję”), przykładem standaryzacji i dewaluacji życia społecznego (*Nasze reggae* Szywnego Pala Azji: „Robotnicy w swoich domach oglądają telewizję, rozmawiają o swoich problemach i PIJĄ WÓDKĘ BO DOBRZE WIEDZĄ, że nie wolno wznosić się za wysoko”).

Mimo powszechnego przeświadczenia o negatywnych skutkach korzystania z telewizji, mimo deklarowanych postaw niechęci do . kultury mass mediów, można podać wiele przykładów obecności tych skutków

w samych tekstach piosenek z lat 80.. Okazuje się, że to właśnie mass media w dużym stopniu dostarczały tematów i kreowały obraz świata. Warto w tym miejscu mieć na uwadze spostrzeżenia Umberto Eco zawarte w opisie fenomenu „publiczności przekornej”. Odwołując się do przykładów rewolty studenckiej we Włoszech w 1968 r. Eco zauważył, że w czasie akcji protestacyjnych studenci wznosili hasła antytelewizyjne, które jednak w swojej strukturze powielaly schematy tekstów o telewizyjnej proveniencji (komunikaty, informacje, slogany reklamowe)¹². W takim przypadku zasadniczą rolę odgrywa fakt, że chodzi o pokolenie współwychowywane przez telewizję. To samo można też powiedzieć o autorach omawianych tu piosenek.

Charakterystyczne, że z czasem wiele zespołów, zwłaszcza punkowych, przestało śpiewać o świecie bliskim, o przeżywaniu osobistych czy generacyjnych doświadczeń, zastępując to motywami . stale obecnymi w oficjalnej propagandzie: „Jeszcze miliard na zbrojenia/ Jeszcze jeden gwóźdź do trumny /Wszystko dobrze obliczone/ Homo sapiens jest rozumny/ Jeszcze dzieci płaczą z głodu/ Im nie trzeba rakiet, miodu/ Nie chcą słuchać polityków/ polityków fanatyków (zespół Fort BS). Albo: „Skute ręce, skute nogi/ krew na ustach, sine boki /sprawiedliwość palek ? Apartheid!/ Pejczem w twarz, butem w brzuch/ jesteś sam, ich jest stu/ Prawo pięści/ Apartheid!/ Bez wyroku, lecz skazany/ Niesądzony, lecz przegrany/ Wolny kraj/ Apartheid!” (zespół Abbadon).

Zdarzało się, że piosenka traktowała wprost o indoktrynacji przez mass media, wyrażała ostry protest i sugerowała bezradność wobec szumu informacyjnego, ale jednocześnie język, którym się posługiwała sam w sobie stanowił dowód zniewolenia, świadczył o niemożności wyrwania

¹² Por. U. Eco, *Publiczność przekorna*, [w:] *Telewizja i społeczeństwo*, red. Marcin Czerwiński, Warszawa 1980.

się z kręgu gazetowych i telewizyjnych pojęć i motywów: „płachty liter/ mocne słowa/ już wszystko wiemy/ czy chcemy czy nie chcemy/ że Salvador/ że walczy wciąż/ bezradny/ z każdej strony/ potok słów/ ty już wszystko wiesz/ ty nie myślisz już/ rewelacje/ doniesienia/ przetworzone informacje/ chorobliwe komentarze/ pogładowa edukacja/ bezradna/ z każdej strony ... „ (zespół Der Sos Fosgen).

Podjęcie określonego tematu niejako samo przez się nadawało mu odpowiednią rangę w hierarchii doniosłości. Jeśli więc tekst piosenki mówił o działaniu propagandy, zdradzał tym samym, że propaganda stanowi ważny problem dla autora. W wielu tekstach ujawniała się obsesja manipulacji, ale też, jak widzieliśmy na powyżej przedstawionym przykładzie - skuteczność propagandy. Odzwierciedlał się tu publicystyczny – choć najprawdopodobniej obecny również w potocznej świadomości – stereotyp wszechmocy propagandy. Najbardziej charakterystyczną metodą obrony wydawało się manifestowanie postawy dokładnie odwrotnej w stosunku do wzorca proponowanego przez szkołę i mass-media: „Twa Ojczyzna cię obroni/ skrzywdzić dzieci nie pozwoli/ w niebezpieczeństwie nie będziemy sami/ Milicja, ZOMO przecież są z nami/ Kochaj więc Ojczyznę swą/ No kochaj! Kochaj! No Kochaj ją!” (zespół Karcer). Ironiczny kontekst pojęcia ojczyzny jest obecny też w wielu innych tekstach (miedzy innymi grupy Dezerter). Teksty takie sugerowały absolutną dewaluację wartości i pojęć podtrzymywanych przez propagandę, akcentowały silną opozycję: propaganda- własne zdanie i analogicznie: kłamstwo - prawda, dowodząc silnej potrzeby samookreślenia się poza telewizyjno-gazetową wizją społeczeństwa, samookreślenia się w grupie („Jesteśmy armią świata, armią spokojnych serc” – zespół Armia) lub w samotności („Chcę być sam, zostawcie mnie, odczepcie się!” - zespół Dezerter).

Jednakże poza udanymi próbami wyzwolenia się z języka oficjalnego, z kręgu pojęć pustych, odartych z pierwotnych znaczeń, ujawniała się też tendencja do przekornej zmiany języka propagandy gazetowo- telewizyjnej na język równie oficjalnej katechezy kościelnej. Nie wykluczając autentyczności takiej postawy, warto zwrócić uwagę, że bardzo często pojawiał się w tekstach (na przykład grupy Enklawa Elk) protest przeciwko aborcji, który, zestawiony z protestem przeciwko wojnie, obiektywnie nie oddalał się od sloganu. Język kościelnego kazania na podobnie paradoksalnej zasadzie jak język propagandy telewizyjnej wdzierał się wyraźnie w model wielu tych bardziej banalnych zwykle tekstów zespołów reggae. Paradoks polegał tu na tym, że większość zespołów reggae, przyjmujących elementy rastafarianizmu deklaratywnie dystansowała się od Kościoła katolickiego: „Otwórzcie swoje serca/ otwórzcie swoje oczy/ Podajcie sobie dłonie/ Otwórzcie swoje dusze/ Swoje grzeszne dusze...” (zespół Syjon).

Zamiana jednego języka oficjalnego na drugi nie wyczerpywała jednak wszystkich możliwości obrony przed wtopieniem się w magmę pojęć propagandy. Potrzeba zamanifestowania niezależności równie często realizowała się w innych strategiach, chyba najbardziej sugestywnie poprzez prowokację. Mogła to być prowokacja artystyczna w duchu neodadaizmu, o czym wspominaliśmy wcześniej, mogła to być również prowokacja obyczajowa, zwykle najostrzej opozycyjna wobec społecznych stereotypów i najprawdopodobniej dlatego identyfikowana z postawą anarchistyczną: „Uśnij sobie uśnij/ nie klij i nie bluźnij/ Uśnij, czemu nie chcesz spać?/ uśnij kurwa mać/ Słoneczko za kratą /zaszło już ty szmato/ Uśnij teraz sobie/ zanim uśniesz w grobie/ Uśnij, nie płacz więcej, bo ci leb ukęcę/ urwę rączki, nóżki/ nasram do pieluszki... „ (*Kołysanka* zespołu Karcer).

Można było się też niekiedy spotkać z wyborem języka potocznego, języka, który w swojej prostej formie miał być antytezą kultury oficjalnej, miał zapewniać niezależność, ponieważ wykonawca wypowiadał się we własnym imieniu: „Nie mogę niczego dokonać/ bo ktoś mi się patrzy w oczy/ nic nie mogę zrobić/ bo ktoś mi się patrzy na ręce/ wszędzie pełno ludzi/ którzy chcą utrudnić mi życie/ każdy mi złośliwie staje na drodze/ przeszkadza mi w życiu/ Wszyscy pokutujemy, za to, że żyjemy!” (grupa Sedes). Strategia zastosowania żywej, „niegazetowej” mowy często wiązała się z wykorzystaniem slangu, dialektyzmów, wulgaryzmów i miała bądź charakter prostego przeniesienia do tekstu mowy ulicznej, bądź formę świadomej kreacji quasi-artystycznej: „Żołnierz idzie po ulicy/ Poniżany w tej diabelnej Legnicy/ Potęga mylityrna/ Niewały przez te oczy/ Jego szczęście skradli wróble/ Chen daleko ulecieli/ Fry,fry, fry/ Na Lubynskie dachi” (zespół Mikrofony Kaniony).

Warto jednak zauważyć, że wybór języka mówionego nie zapobiegał całkowicie ekspansji kultury dominującej. Głównie dlatego, iż w języku mówionym właśnie, szczególnie takim, który pozbawiony byłby znamion specyfiki środowiskowej czy subkulturowej, zawierały się liczne stereotypy narzucane w różnej formie z zewnątrz przez instytucje kultury oficjalnej. O kulturze dominującej nie można bowiem mówić wyłącznie jako o kulturze środków masowego przekazu, uobecniała się ona także w potocznym myśleniu i codziennych rytuałach większości ludzi. Przyjmując elementy języka tej większości, tekst rockowy mówił jej głosem, nawet jeśli deklarował się po innej stronie. Poszukiwanie własnej odrębności, próby myślenia o świecie na własny rachunek, nie zawsze okazywały się skuteczne, zwłaszcza gdy ograniczały się do powtarzania głęboko zakorzenionych w potocznej świadomości wzorców rozumowania. Przykładowo - tekst piosenki *Pomnik* grupy Stress wyrażał protest

przeciwko oficjalnym rytuałom polityki, ale w końcu solidaryzował się ze zdroworozsądkową postawą większości ludzi w Polsce, którzy z tą samą pasją, z jaką w 1981 r. żądali rozliczenia prominentów, mogli zapytać, ile kosztował wystawiony pomnik: „Wybudowali nowy pomniki ku czci przyjaźni z sąsiadami /pomnik powiększył naszą przyjaźń/ między' dwoma narodami/ Położyli wieńce, kwiaty/ Postawili silne warty/ pomnik kosztował miliony/ ale patrzcie jaki ładny”.

Sytuacja kultury rockowej w Polsce lat 80. wydaje się typowa dla każdego przedsięwzięcia spontanicznego, czyli takiego, które wynika z potrzeby i nieskrępowanego wyboru określonego sposobu uczestniczenia w kulturze, a. nie jest wynikiem odgórnie narzuconego przymusu. Teksty rockowe z tamtych lat ujawniają w czystej niemal postaci paradoksy myślenia potocznego, charakterystyczne dlań stereotypy, ale stanowią też wyraz określonych postaw. Autor tekstu rockowego pragnął mówić prawdę, albo chciał poruszyć umysły. Dlatego w większości tekstów rockowych napisanych w ostatniej dekadzie PRL odnajdujemy nieufność do otaczającego świata, protest przeciw niesprawiedliwości, poszukiwanie prawdy. Okazuje się jednak, że tyle samo przykładów świadczy o względnej samodzielności poszukiwań, co o poważnych uwikłaniach w kwestionowaną rzeczywistość społeczną. Wyjściem najprostszy byłaby ucieczka i takie wyjście sugerują liczne piosenki heavy metalowe budując świat baśniowej fikcji i pozorów buntu w satanicznym wydaniu. Sztuczny świat pozornych problemów, a właściwie pozornych rozwiązań, nie był również obcy tekstom zespołów reggae, tych zwłaszcza, które rezygnowały z protestu na rzecz magicznego optymizmu i naiwnej wiary. Istniały też dowody przeciwne, znamionujące bardziej refleksyjny niż emocjonalny stosunek do świata. Wynikało to najprawdopodobniej z ewolucji podstawowych tendencji w rocku poszukującym i nieskomercjalizowanym.

Coraz więcej zespołów odrzucało łatwe kalki potocznego myślenia, co mogłoby oznaczać, że kultura rockowa w Polsce odnajdywała swoją samoświadomość.

Bibliografia

- Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Rozmawia Rafał Księżyk*, Kraków 2012.
- Eco U., *Publiczność przekorna*, w: *Telewizja i społeczeństwo*, red. Marcin Czerwiński, Warszawa 1980.
- Grunberger R., *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, przeł. W. Kalinowski. Warszawa 1987.
- Hoggart R., *Spojrzenie a kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976.
- Lipiński T., Bratkowski P., *Dziwny, dziwny, dziwny*, Warszawa 2015.
- Pęczak M., *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa 2013.
- Rojek Ch., *Pop Music, Pop Culture*, Cambridge 2011
- Sipowicz K., *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008
- Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.
- Szarota T., *Zażous, czyli bikiniarze okresu okupacji*, „Mówią Wieki” 1992 nr 2.
- Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wersteinstein-Żuławski J., M. Pęczak, Wrocław 1991.
- Wrzesień W., *Krótką historia młodzieżowej subkulturowości*, Warszawa 2013.

Notka o autorze

Mirosław Pęczak (ur. 1956) – kulturoznawca, socjolog kultury, doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny nauk humanistycznych, publicysta. Opublikował m. in. takie książki, jak *Subkultury PRL. Opór, kreacja, imitacja*, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, *Polska siła – skini narodowy, chuligani* (z M. Janickim), *Spontaniczna kultura młodzieżowa* (z J. Wersteinsteinem-Żuławskim).

„To był całkiem inny świat niż reszta kraju” – festiwal w Jarocinie jako doświadczenie generacyjne

Słowa kluczowe
wywiad – rzeka, festiwal w Jarocinie, polska muzyka lat 80., rock, pokolenie

Keywords
interview conducted, festival in Jarocin, Polish music of the 80s, rock,
generation

Poruszają¹ zagadnienia związane z polską muzyką rockową lat 80., nie sposób pominąć jednego z ważniejszych, o ile nie najważniejszego, zjawiska tamtych czasów – festiwalu w Jarocinie. Choć początkowo w latach 70., jako Wielkopolskie Rytmu Młodych², był wydarzeniem muzycznym o niezupełnie rockowym charakterze, ewoluował i stopniowo przeradzał się w miejsce spotkań przedstawicieli alternatywnej muzyki i publiczności, która w sytuacji festiwalowej okazywała się mikrospołecznością, wspólnotą młodych buntowników spragnioną powiewu tego, co inne, nowe, różne od zastanej rzeczywistości, wynikającej z trudnej sytuacji społeczno-politycznej. W związku z panującym wówczas w Polsce ustrojem komunistycznym, uczestnicy festiwalu starali się poszukiwać w Jarocinie namiastki wolności, o którą w tamtym czasie było niezwykle trudno. Choć

¹ Cytat w tytule tekstu: M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora*, Kraków 2014, s. 240.

² K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieczeństwa*, Warszawa 2004, s. 9.

nazwy festiwalu ulegały zmianom (Muzyka Młodej Generacji³, potem Festiwal Muzyków Rockowych⁴), jego charakter i klimat sprzyjał muzykom pragnącym zaprezentować swoją częstokroć skrywaną wcześniej twórczość i skonfrontować ją z oczekiwaniami tłumu. Nie ulega wątpliwości, że festiwal ten przyczynił się do rozwoju muzyki rockowej w Polsce i sprzyjał uwolnieniu drzemiącego w niej potencjału.

Mówiąc o doświadczeniach generacyjnych, niezbędne jest wyjaśnienie, co dla naszych rozważań będzie oznaczać termin „pokolenie”. Podążając za definicją, którą posługuje się Jerzy Wertenstein-Żuławski:

Pokolenie [...] odnosi się do tych ludzi, którzy poza przynależnością do tej samej lub zbliżonych grup wiekowych, dzielą te same doświadczenia społeczne, a zwłaszcza przechodzą jakieś ważne w skali społecznej wydarzenie, które powoduje, że muszą się jakoś wobec niego opowiedzieć. [...] Można także mówić o „pokoleniu” w odniesieniu do tych, którzy poddani byli takiemu samemu szkoleniu ideologicznemu [...] lub przechodzili przez doświadczenia kontrkultury, kultury alternatywnej, w pewnym stopniu także o tych, którzy tworzyli kulturę rockową⁵.

Wprowadzanie terminu „pokolenie” w odniesieniu do uczestników jarocińskiego festiwalu może budzić wątpliwości. Ludzie, o których tu mowa, z pewnością nie zawsze mieszczą się w obrębie powszechnego rozumienia słów „pokolenie⁶”, czy „generacja⁷”. Zastosowanie wyrażenia „doświadczenie generacyjne” dla prezentowanych rozważań, każe traktować te pojęcia umownie i za generację uznawać osoby w podobnym wieku, dzielące podobne przeżycia. Chodzi tu o ogólnie pojętą ówczesną

³ Tamże, s. 14.

⁴ Tamże, s. 30.

⁵ J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą: rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 5.

⁶ J. Grzenia, *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, Katowice 2009, s. 131.

⁷ Tamże, 376.

młodzież, choć zapewne między niektórymi uczestnikami festiwalu mogła zachodzić dość duża różnica wieku. W związku z tym nie wiek, lecz wspólnota doświadczeń i dążeń wyznacza w tym wypadku ramy pokoleniowości. Warto zauważyć, że pierwsza nazwa festiwalu zawierała sformułowanie „młoda generacja”, co zdaje się eksponować odrębność pokoleniową tych ludzi. Istotnym wydaje się być fakt, iż festiwal w Jarocinie to przecież nie jedyne wydarzenie muzyczne w ówczesnej Polsce. Odbýwały się także inne wydarzenia muzyczne, jednak wyłącznie w odniesieniu do tego właśnie festiwalu utrwaliło się określenie „pokolenie Jarocina”. Tego typu słów nie stosuje się wobec uczestników żadnego innego wydarzenia muzycznego w Polsce.

Aneta Kamińska, omawiając zagadnienie pokolenia, wskazuje czynniki tworzące więzi pokoleniowe. Taką więc może wywołać przeżycie ważnego wydarzenia historycznego, które spaja grupę ludzi w związek pokoleniowy. Istotnym czynnikiem jest także świadomy udział pokolenia w realizowaniu podobnych koncepcji i reprezentowanie zbliżonego systemu wartości. Czynnikiem łączącym określoną grupę ludzi może być pewnego rodzaju trauma⁸.

Nie ulega wątpliwości, że uczestnicy festiwalu w Jarocinie to grupa ludzi w zbliżonym wieku, młodzież, która wzrastała w atmosferze społecznego zniewolenia i braku perspektyw. Połączyła ich niezgoda wobec sytuacji politycznej i historii, wystarczy wspomnieć wprowadzenie stanu wojennego czy inne traumatyczne momenty. Jak słusznie zauważył Wertenstein-Żuławski, młodzi ludzie musieli zająć stanowisko wobec otaczającej rzeczywistości. Wyrazili sprzeciw, przyjmując rolę muzyka lub

⁸A. Kamińska, *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą – przegląd problematyki*, [w:] „Kultura i Historia” 2007, nr 11, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/989> [dostęp: 28 IX 2016].

fana podczas festiwalu w Jarocinie. To właśnie oni tworzyli wówczas w Polsce kulturę rockową.

Jak zauważa Wojciech Józef Burszta, kultura rocka jest „[...] jako styl życia i styl pamięci – źródłem tworzenia się swoistych wspólnot uczuciowych zogniskowanych wokół pewnego zbioru podzielanych przez ich uczestników wartości”⁹.

Na tworzenie owych wspólnot i podzielanych przez nich wartości wpływa zjawisko, jakim jest koncert. Cechują go chwilowość, przypadkowość, emocjonalność i poczucie braterstwa z „koncertowymi współbliznami”. Stanowi więc doświadczenie zbiorowe, które charakteryzuje oddziaływanie energii tłumu (publiczności) i artystów¹⁰.

O znaczącej roli koncertu pisze także Karol Walczak, według którego koncert stanowi święto, podczas którego znaczenie ma wyłącznie muzyka i wspólnota jej przeżywania, magia uniesienia, emocjonalnego „doładowania”. Według badacza przynależność do grupy najmocniej odczuwana jest właśnie podczas koncertu¹¹.

Kategorie poruszane przez przywoływanych wyżej badaczy można odnieść do pokolenia Jarocina z lat 80. Niewątpliwie gromadząca się tam młodzież stawiała się na czas trwania festiwalu wspólnotą, którą łączyły wartości, o których wspomniano wyżej, jak buntownicza postawa wobec pokolenia rodziców i sytuacji społeczno-politycznej, poszukiwanie namiastki wolności, chęć wyrażania własnego stanowiska. Festiwal jako wydarzenie muzyczne umożliwiał wspólne obcowanie z muzyką, do której dostęp był wówczas utrudniony. Obecność zespołów wykonujących

⁹ W. J. Burszta, *Kultura rocka: styl życia – styl pamięci*, [w:] *Między duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. W. J. Burszta i M. Rychlewski, Warszawa 2003, s. 19.

¹⁰ Tamże.

¹¹ K. Walczak, *Zjednoczeni w rocku. Muzyka rockowa jako alternatywne źródło tożsamości*, [w:] *Między duszą a ciałem...*, dz. cyt., s. 136.

muzykę alternatywną zapewniała więc niecodzienne doznania artystyczne. Publiczność utożsamiała się z wartościami płynącymi z rockowego przekazu i choć doświadczenia festiwalowe trwały najwyżej kilka dni, wpływały na kształtowanie tożsamości młodego pokolenia. Najczęściej piosenki poruszały wspólne pokoleniu młodych ludzi problemy, związane z ogólnym niezadowoleniem przytłaczającą codziennością. Jak zauważa Tomasz Szmajter:

[...] popularność i zainteresowanie rockiem, powoduje fakt, iż piosenki opowiadają o powodach wspólnych dla całego pokolenia dzięki czemu wytworzyło się dla niego poczucie odrębności i tożsamości¹².

Badacz zauważa, że rock'n'roll zaczął pełnić funkcję uniwersalnego języka młodzieży, pogłębił także barierę między pokoleniem dzieci i rodziców¹³. Podobne przekonania wyraził Jerzy Wertenstein-Żuławski pisząc, że więź pokoleniowa przejawia się w postawach i zachowaniach społecznych, stylach życia, działaniach. Owa więź wytwarza się w opozycji do tego, co poza nią – w tym przypadku tę opozycję stanowił świat dorosłych. Według badacza świadomość tej opozycji sprzyjała pogłębieniu więzi¹⁴. Miejscem, gdzie młodzież mogła doświadczyć tej więzi, okazywały się festiwale i koncerty, które uchodziły wówczas za „oazy wolności”¹⁵. Szczególnym przykładem takiego zjawiska był jarociński festiwal, na którym młodzież przebywając w gronie własnej wspólnoty, mogła wyrażać sprzeciw wobec sytuacji społeczno-politycznej, co jednocześnie powodowało, że „utrzymała

¹² T. Szmajter, *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu*, [w:] *Między duszą a ciałem...*, dz. cyt., s. 82–83.

¹³ Tamże, s. 83.

¹⁴ J. Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 60.

¹⁵ Tamże, s. 61.

się tym samym legenda Jarocina jako oazy młodzieżowej wolności, stroju, zachowania i głoszenia przekonań¹⁶[...]”.

Analizując początki rocka na świecie, badacze wskazują kilka istotnych wydarzeń z drugiej połowy lat 50., między innymi pojawienie się na listach przebojów piosenek Elvisa Presleya (zwłaszcza *Heartbreak Hotel*) czy tych, które wykonywali Billy Haley & The Comets (*Rock Around The Clock*, *Dim Dim The Lights*¹⁷). W Polsce o istnieniu rocka mówi się od drugiej połowy lat 50., czyli od czasu gdy według Jerzego Wertensteina-Żuławskiego „uwolniono i uznano” jazz, oraz gdy docierają pierwsze nagrania rhythm and bluesa i rock and rolla. W tamtym czasie młodzież nie stanowiła jeszcze wystarczającej siły, by stworzyć swą własną kulturę¹⁸. Taka szansa pojawiła się w latach 60., jednak nie została wykorzystana z powodu pesymistycznych nastrojów wywołanych sytuacją polityczną w kraju i na świecie. Muzykę rockową traktowano jako „instrument wychowania młodzieży” i narzędzie rozpowszechniania treści ideologicznych¹⁹. W latach 70. ujawniały się tendencje do zmniejszania dydaktyzmu i kontroli artystycznej, jednak muzyka rockowa jak zauważa badacz, „nadal nie była w pełni sobą²⁰”. Coraz bardziej ambitna twórczość była eliminowana z szerokiego obiegu na rzecz rozrywkowych koncertów dla ludzi pracy. Analizując sytuację młodzieży w tamtym okresie, można stwierdzić, że określa ją jako „martwota, brak perspektyw i rosnąca frustracja²¹”. Jednocześnie narastała jednak nowa fala polskiego rocka. Koniec lat 70. i początek 80. to przełom w rozwoju polskiego rocka, czas

¹⁶ Tamże, s. 62.

¹⁷ G. Brzozowicz, *Początek i koniec rocka*, [w:] *Miedzy duszą a ciałem...*, dz. cyt., s. 248.

¹⁸ J. Wertenstein-Żuławski, *dz. cyt.*, s. 47.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 49.

²¹ Tamże, s. 50.

festiwali gromadzących kilkunastotysięczną publiczność²². Stanowili ją „młodzi ludzie podróżujący ze śpieworami po Polsce by „być razem” ze swoim pokoleniem w poczuciu odrębności i niechęci do systemu socjalizacji, do systemu politycznego, do rodziców²³„.

Jak zauważa dalej badacz, w latach 80. teksty piosenek coraz częściej dotyczą problemów młodzieży i opisują rzeczywistość. Według niego istotnym wydarzeniem z tamtego okresu był koncert zespołu TSA, który odbył się 13 grudnia 1981 roku w Zamościu. Wówczas uległ zmianie stosunek władz do muzyki rockowej i związanych z nią wydarzeń. Rock uchodził za wentyl bezpieczeństwa, mniejsze zło niż choćby działalność opozycyjna młodego pokolenia²⁴. Niechęć do sytuacji politycznej i warunków życia oraz ogólnie niezadowolenie znalazło ujście w muzyce rockowej, czyniąc z niej jeden z najważniejszych elementów tworzących ówczesną kulturę młodzieżową. Jerzy Wertenstein-Żuławski określa okres 1982–1983 mianem „złotych lat” polskiego rocka. To czas względnie spójnych wartości wśród środowiska rockowego, związanych z poczuciem kulturalnej i społecznej misji. Rozwojowi rocka sprzyjały także okoliczności społeczne zarówno w kwestii organizacyjnej, jak i finansowej. Przekaz rockowy był zgodny z odczuciami i potrzebami młodzieży²⁵. Jak wiadomo, w tamtym czasie sposoby rozpowszechniania muzyki rockowej były dość ograniczone, płyty i kasety nie były produkowane na wystarczającą skalę, repertuar mediów także nie spełniał oczekiwań młodych odbiorców, w związku z czym w naturalny sposób narodziła się potrzeba i chęć kontaktu z „żywą” muzyką²⁶. Miejscem, które umożliwiała styczność

²² Tamże, s. 50–51.

²³ Tamże, s. 51.

²⁴ Tamże, s. 52.

²⁵ Tamże, s. 54.

²⁶ Tamże, s. 58–59.

z najnowszymi osiągnięciami polskiej muzyki alternatywnej mówiącej o aktualnych problemach młodej społeczności był właśnie festiwal w Jarocinie. Był także wydarzeniem pozwalającym młodzieży na wspomniane wyżej „bycie razem” i obcowanie z bliskimi im wartościami, stanowiąc tym samym „oazę wolności”. Jak komentuje badacz, w ocenie pokolenia dorosłych, festiwal w Jarocinie stanowił coroczne spotkanie „dziwaków”, „odmieńców, którzy spadli z księżycza”, jednak według niego to muzyczne wydarzenie skupiające mnóstwo młodzieży jest dowodem na to, że młodzież nie potrafiła odnaleźć się w ramach społecznych wyznaczanych przez starsze pokolenie²⁷.

Młodzi ludzie starali się zatem wyrażać własne idee, będące opozycją wobec stanowiska rodziców, systemu politycznego, warunków społecznych. Wspólnota więzi i chęć walki z zastaną rzeczywistością spowodowały, że w obrębie tej wspólnoty przechodzili przez takie same przeżycia pokoleniowe²⁸. Należą do nich zjawiska takie jak choćby twórczość muzyczna i związane z nią zmagania z cenzurą i przedstawicielami ówczesnych władz, walka o własną tożsamość i indywidualność w kwestiach wizerunku czy tekstów piosenek. Te i inne przeżycia w szczególny sposób ujawniały właśnie podczas jarocińskich festiwali. Były to doświadczenia wspólne dla większości przebywającej tam młodzieży. Festiwal stanowił zaś ujęcie dla frustracji i zmagania młodego

²⁷ Tamże, s. 58.

²⁸ O odrębności ideowej polskiej młodzieży w latach 80. pisano już znacznie wcześniej. Wyznacznikiem tej odrębności jest wyznawanie zupełnie przeciwnego wobec pokolenia rodziców systemu wartości. Początkowa opozycja wobec starszych pokoleń, rozwijała się, przenosząc idee buntu na kwestie polityczne oraz społeczne. Por. *Młode pokolenie czasu kryzysu i reform. Polska młodzież '87*, red. M. Balcerek, G. Nowacki, M. Szymańczak, Warszawa 1988, s. 142. oraz G. Castaldo, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Kraków 1997, s. 88.

pokolenia, stwarzał nieco większe szanse na wyrażenie sprzeciwu i eksponowanie pokoleniowej odrębności.

Istnieje wiele rozmaitych źródeł dotyczących festiwalu w Jarocinie. Wydarzenie to budziło od początku zainteresowanie nie tylko wśród młodzieży, ale także wśród dziennikarzy, socjologów, kulturoznawców. W ostatnim czasie pojawia się coraz więcej przykładów świadectw uczestnictwa w rozwoju polskiej muzyki i związanych z tym wydarzeń, również koncertów i festiwali. Mowa o książkach wydawanych w formie wywiadu-rzeki, stanowiących zapis rozmowy dziennikarza i muzyka. Utwory tego typu funkcjonują jako autobiografie, mimo, że w tradycyjnym rozumieniu nimi nie są. Stanowią pisaną wersję przeprowadzonego wywiadu, którego celem jest zaprezentowanie historii życia danej osoby, w tym przypadku chodzić będzie o muzyków rockowych.

Jednym z przykładów takiego utworu są *Zwierzenia kontestatora* Marka Piekarczyka, stworzone we współpracy z Leszkiem Gnoińskim. Muzyk odpowiada na pytania dziennikarza, wyjawiając tym samym nieznane dotąd informacje na temat swojego dzieciństwa, relacji rodzinnych, kariery muzycznej i innych rodzajach działalności artystycznej. Jeden z rozdziałów opowieści w całości dotyczy wspomnień i przemyśleń na temat festiwalu w Jarocinie. Choć w książce temat festiwalu jest poruszany wielokrotnie, to właśnie rozdział *List z Jarocina* zawiera wspomnienia z okresu, który dla prowadzonych tu rozważań wydaje się być najbardziej istotny.

Rozdział *List z Jarocina* rozpoczyna dwuwiers „Umiesz cieszyć się jedną chwilą, chociaż chwila tak krótko trwa²⁹”, zaczerpnięty z utworu *Na co czekasz (Wielki cud)* zespołu TSA, z którym związany jest Marek Piekarczyk. Piosenka nawiązuje do czasów wyjątkowo trudnej sytuacji społecznej oraz

²⁹ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, dz. cyt., s. 238.

często spotykanych postaw rezygnacji i ogólnego pesymizmu. Stanowi jednocześnie zachętę do podejmowania próby zmiany rzeczywistości i przestrożę przed konsekwencjami wynikającymi z biernej postawy. Jarocin we wspomnieniach muzyka to miejsce różniące się od innych polskich miast, uchodzące za „miejsce wolności³⁰”. Wówczas tylko tam władze pozwalały na wszystko, pojawiał się także naczelnik miasta. Mieszkańcy po pewnym czasie stali się tolerancyjni wobec przybywającej do Jarocina młodzieży. Początkowo budziła ona kontrowersje z uwagi na niecodzienny, oryginalny wygląd, jednak szybko okazała się być niegroźna. Muzyk wielokrotnie wspomina życzliwość lokalnej społeczności:

[...] pozwalali rozbijać namioty w ogródkach, częstowali jedzeniem, wodą, robili herbatę, gotowali zupę. To były piękne odruchy, strasznie mi się to podobało. Po prostu Jarocin był wtedy takim małym projektem społeczeństwa. Normalnego społeczeństwa, jakim powinna być Polska³¹.

Wzajemna pomoc i życzliwość mieszkańców oraz ich pozytywny stosunek do młodzieży przebywającej w mieście w dniach, kiedy odbywał się festiwal, wywarły na muzyku ogromne wrażenie. Wspomina także sytuację, która okazała się dla niego niezwykle wzruszająca. Stojąc o czwartej rano w kolejce do piekarni, miał okazję obserwować innych ludzi, którzy podobnie jak on, oczekiwali na świeży chleb. Byli wśród nich przedstawiciele skinheadów, punkowców, hipisów, był tam także ksiądz, milicjant, żołnierz oraz starsza kobieta. Jak twierdzi muzyk, widok tak zróżnicowanego społeczeństwa był możliwy wyłącznie w Jarocinie i w jego ocenie stanowił wówczas „załążek przyszłej Europy”³². Jeszcze jednym

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 239.

przykładem pozytywnych wspomnień dotyczących pobytu w Jarocinie może być fragment wspomnień:

[...] przechodziłem obok kościoła, a tam, dookoła, głowami w stronę muru, leżeli ludzie w śpiworach, drzwi otwarte na oścież, w środku światło. W tym momencie wyszedł ksiądz z gitarą i z dwiema dziewczynami i zaczęli coś śpiewać. [...] Jedzenie było wtedy na wagę złota i kościół rozdawał ludziom chleb, ser, mleko. Dożywał ich. To był całkiem inny świat niż reszta kraju³³.

Powyższe słowa odzwierciedlają zapamiętany obraz duchowieństwa jako ludzi przychylnych młodemu pokoleniu. We wspomnieniach wielu muzyków dotyczących okresu ich młodości najczęściej pojawia się negatywny stosunek do kościoła. Również w *Zwierzeniach kontestatora* wielokrotnie pojawia się krytyka księży, wyjątek stanowią jedynie wspomnienia odnoszące się do festiwalu w Jarocinie.

Muzyk wspomina także artystyczne aspekty pobytu w Jarocinie. Opowiada o festiwalu z 1982 roku, gdy zespół TSA był już postrzegany jako wielka gwiazda muzyki, która zaistniała właśnie na tym festiwalu. Wspomina rozdawanie autografów oraz spontaniczne reakcje publiczności, zwłaszcza fanek, które obdarowywały go koralikami. Według jego doświadczeń w Jarocinie działy się też rzeczy na co dzień w Polsce niespotykane jak niebywale przychylny stosunek milicji, która nie stosowała przemocy wobec tłumu oddającego się festiwalowej zabawie³⁴.

Muzyk wspomina także festiwal z 1985 roku, w którym brał udział wyłącznie jako widz, wybrał się bowiem do Jarocina prywatnie, bez zespołu. Wówczas po raz kolejny jarocińska społeczność pozwoliła mu odczuć szacunek, zrozumienie i troskę. Tamte wydarzenia utwierdziły go

³³ Tamże, s. 239–240.

³⁴ Tamże, s. 240–241.

w przekonaniu, że dla tych ludzi jest ważną osobą³⁵. Gdy uczestniczył w festiwalu jako widz, uświadomił sobie, że było to wydarzenie muzyczne, które pozbawione było barier między muzykami a publicznością. Najważniejszy wówczas był przekaz oraz fakt, że wielu wykonawców nie uwzględniało uwag cenzury. To przyczyniało się do postrzegania festiwalu w Jarocinie jako miejsca, w którym odczuwało się „powiew wolności”³⁶. Muzyk dokonuje oceny festiwalu, określając go jako „enklawę buntu młodego pokolenia przeciw komunie”³⁷. O sile ówczesnego festiwalu przede wszystkim decydowały różnicowanie muzyczne i obecność wielu subkultur. Brak przemocy pozwalał spojrzeć na otaczający świat nieco przychylniej, odetchnąć „powietrzem, którego w Polsce wtedy brakowało”³⁸:

Ludzie czuli się tam wolni i mieli przedsmak tego, jak może ten kraj wyglądać w przyszłości. Poczuli, że każdy może być sobą³⁹.

Muzyk nie kryje swoich przemyśleń na temat reaktywacji festiwalu w 2005 roku. Krytycznie odnosi się do elementów stylizowanych na te z czasów PRL-u. Według niego prowadzi to do zapomnienia o okrucieństwie tamtego okresu. Postuluje, by symbolami stały się książki i płyty, do których dostęp był utrudniony albo budki telefoniczne, a nie milicja⁴⁰. Uważa także, że nie wykorzystano szansy na to, by Jarocin uchodził za jedno z ważniejszych kulturalnych ośrodków w Europie. Sądzi, że w obecnych czasach Jarocin powinien być skierowany do artystów z całego

³⁵ Tamże, s. 243.

³⁶ Tamże, s. 245.

³⁷ Tamże, s. 249.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 250.

⁴⁰ Tamże, s. 250–251.

świata, którzy śpiewaliby w ojczystych językach i wymienialiby się doświadczeniami i przemyśleniami na temat muzyki⁴¹.

Wspomnienia muzyka mają wiele wspólnego z opisem sytuacji młodzieży i warunków festiwalowych według Jerzego Wertensteina Żuławskiego. Zarówno analiza badacza, jak i wspomnienia muzyka ukazują lata 80. jako okres świetności festiwalu w Jarocinie. Obaj dowodzą, że młodzież tłumnie przybywała na festiwal, po to by mieć kontakt z na ogół trudno dostępną muzyką, która dotyczyła ich samych i ważnych dla nich problemów. Młodzież na czas festiwalu stawiała się wspólnotą wyznającą te same wartości, łączącą się w buncie przeciw systemowi, sytuacji społecznej i pokoleniu rodziców. Miała szanse choć przez chwilę przebywać w warunkach, na co dzień niedostępnych, takich, w których można było wyrażać własną indywidualność, być sobą, mimo, że postrzegano wówczas młodzież jako odmieńców.

Badacz i muzyk są także zgodni, co do pewnego kryzysu jaki dotknął festiwalu. W *Zwierzeniach kontestatora* datowany jest on mniej więcej od czasu reaktywacji, czyli roku 2005. Zgodnie z rozważaniami Jerzego Wertensteina-Żuławskiego o kryzysie festiwalu można mówić już od 1983 roku. Według niego już wtedy stopniowo zaczyna zanikać radosna atmosfera wynikająca z „bycia razem”. Znacznie bardziej wzrasta niezadowolenie z sytuacji społeczno – ekonomicznej i braku perspektyw, nastroje są coraz bardziej przygaszone⁴². Coraz większa ingerencja cenzury powodowała, że wielu wykonawców rezygnowało z występów, również Chelstowski rezygnuje z prowadzenia festiwalu (rok 1986⁴³). Badacz stwierdza, że koniec lat 80. to czas, gdy coraz mocniej utrwala się przekonanie, że zmieniające się nowe państwo nie jest przychylne młodemu

⁴¹ Tamże, s. 25– 252.

⁴² J. Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 62.

⁴³ Tamże, s. 63.

pokoleniu. Przekonanie to staje się jeszcze bardziej wyraziste⁴⁴ w latach 90. Wówczas, jak zauważa badacz:

brak jest powszechnie akceptowanych wspólnych celów łączących młodzież. Przegląd ruchów [...] ukazuje wręcz narastanie konfliktów i podziałów wśród młodych ludzi w takim stopniu, że nie wiadomo czy w ogóle jest powód by mówić o np. „pokoleniu początku III Rzeczypospolitej”⁴⁵.

O kryzysie festiwalu w Jarocinie wypowiadali się niejednokrotnie zarówno badacze, muzycy, jak również fani rocka. Istnieją także źródła stawiające tamte wydarzenia w jeszcze innym świetle. Wystarczy w tym miejscu wspomnieć ujęcia filmowe, takie jak choćby film *Fala*, w którym festiwal w Jarocinie ukazano jako wydarzenie zmanipulowane przez organizacje społeczno-polityczne. W filmie pokazano wypowiedzi przedstawicieli takich ugrupowań, które pozytywnie oceniają to wydarzenie muzyczne. Dowiedziono także, że wiele z prezentowanych na festiwalu utworów było dostosowanych do zamierzeń wspomnianych organizacji. W filmie wielokrotnie powracają pytania na temat przyszłości oraz wypowiedzi uczestników festiwalu na ten temat. Młodzi ludzie nie odnoszą się do tej kwestii pozytywnie, nie wyrażają nadziei na poprawę sytuacji, można usłyszeć wypowiedzi młodzieży: „A co my mamy na tym świecie? Tylko nienawiść.” oraz „nie widzimy przyszłości dla siebie”⁴⁶.

Innym wartym uwagi filmem jest także film *Moja krew, twoja krew* (*My blood, Your blood*), w którym pojawia się kwestia ingerencji cenzury, braku możliwości promowania swojej muzyki w mediach, trudności w zdobywaniu instrumentów i wydawaniu płyt. W filmie muzyka rockowa

⁴⁴ Tamże, s. 193.

⁴⁵ Tamże, s. 211.

⁴⁶ *Fala*, reż. P. Łazarkiewicz, Polska 1986.

została pokazana jako muzyka walcząca, za pomocą której można wyrażać swój sprzeciw wobec rzeczywistości⁴⁷.

Większość filmów dokumentalnych festiwalu w Jarocinie ma kilka cech wspólnych – pokazują oddającą się zabawie młodzież oraz wielu ambitnych muzyków, którzy reprezentowali rock walczący, muzykę sprzeciwu. Odznaczali się charakterystycznym, oryginalnym strojem, makijażem, fryzurą, odważnym zachowaniem, prezentowali teksty, których nie mieli okazji pokazać młodzieżowemu środowisku nigdzie indziej.

Wojciech Siwak poddaje w wątpliwość autentyczność tekstów rockowych, zwracając uwagę na twórczość „zawodowych tekściarzy”, którzy pisząc teksty dla zespołów rockowych, którzy w porozumieniu z cenzurą usiłowali dostosować je do oczekiwań potencjalnych odbiorców w taki sposób, aby funkcjonowały jako głos pokoleniowy. Badacz wskazuje tu na utwór *Chcemy być sobą* zespołu Perfect⁴⁸.

Kolejną kwestią wartą rozważenia są stosunki uczestników festiwalu z milicją. W przywoływanych wcześniej wspomnieniach Marka Piekarczyka, podczas festiwalu były one wyjątkowo dobre, pozbawione przemocy. Wspomnienia Roberta Brylewskiego z tamtego okresu są inne. W książce *Kryzys w Babilonie* muzyk wypowiada się na temat zatargów zespołu Izrael z milicją podczas festiwalu:

[...] najwyraźniej dostali rozkaz zastraszania. Wtedy na przykład zatrzymali nas pod zarzutem okradzenia sklepu z futrami, tyle że w okolicy nie było takiego sklepu. [...] Raz Malejonka zatrzymali na zaimprovizowanym komisariacie tuż przy scenie, w hotelowym pokoju. [...] Zdarzyło się, że w parku obok stadionu paliliśmy gandzie. [...] Podjechał radiowóz [...] całą naszą gromadę zwinęli

⁴⁷ *Moja krew, twoja krew (My Blood, Your Blood)*, reż. A. Kostenko, Wielka Brytania 1986.

⁴⁸ W. Siwak, *Hasłowe pragnienia w muzyce rockowej*, [w:] *Estetyka pragnień*, red. J. Brach-Czajna, Lublin 1988, s. 78.

na komendę. Postawili nas na baczność i zaczęli pisać protokoły. [...] Oczywiście zwracali się do nas po chamsku, per „gnoju”. Jacek [...] mówi: „[...] Dajmy na to, że jest życie po śmierci i ja tam pana spotykam. No to jak my tam na siebie spojrzymy?” [...] komendant trzasnął ręką w stół: „Wypierdalać mi stąd wszyscy!”. I było po aferze⁴⁹.

Muzyk wspomina także o innych incydentach, w wyniku których niektórzy uczestnicy wcale nie mieli możliwości brania udziału w występach na scenie⁵⁰.

Uwagi Tomka Lipińskiego na temat jarocińskiego festiwalu, zawarte w wywiadzie-rzecz *Dziwny, dziwny, dziwny* są odmienne od wspomnień Marka Piekarczyka. Lipiński kwestionuje bowiem poczucie wspólnoty wśród uczestników tamtych wydarzeń.

[...] ta jarocińska wspólnota to trochę legenda. Publiczność mieszkala na zapyzłym polu namiotowym, gdzie wobec niedostatku toalet tworzyły się do nich tasiełcowe kolejki. Trudno było kupić jedzenie. A muzycy, którzy tam grali, mieli catering [...]. My, kiedy pojechalismy do Jarocina, nie mieszkalismy nawet w Jarocinie, tylko w Kaliszu⁵¹ [...].

Muzyk przyznaje, że uczestnicy mieli pewne cechy wspólne, jak niezgoda wobec establishmentu, jednak twierdzi, że jarocińską festiwalową społeczność postrzegał wówczas jako poszczególne grupy subkulturowe i muzyczne, a nie wspólnotę⁵².

Wspomnienia przywoływanych w tekście muzyków w odniesieniu do festiwalu w Jarocinie bywają odmienne. Nie są zgodne co do wspólnotowości, relacji z funkcjonariuszami milicji, i innych kwestii.

⁴⁹ R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Rozmawia Rafał Księżyk*, Kraków 2012., s. 232–233.

⁵⁰ Tamże, s. 233.

⁵¹ T. Lipiński, P. Bratkowski, *Dziwny, dziwny, dziwny*, Warszawa 2015, s. 212.

⁵² Tamże, s. 213–214.

Autorki artykułu *Jarocin – portret normalsów* powołują się na badania⁵³ prowadzone wśród uczestników festiwalu w 1984 roku, stwierdzając na podstawie ich wyników, że festiwal stanowił wówczas mikroświat dla biorącej w nim udział młodzieży⁵⁴. Większość przedstawicieli publiczności, która wzięła udział w badaniu, nie czuła tożsamości z żadną z subkultur „[...] Widzą siebie raczej w kategoriach moralnych niż np. poprzez przynależność organizacyjną⁵⁵ [...]”.

Ewa Maszewska i Marzena Jędrzycka stwierdzają, że festiwal nie spełniał wyłącznie funkcji wydarzenia muzycznego, stanowił bowiem formę kompensacji w związku z zaspokajaniem pewnych potrzeb⁵⁶. Według badaczek, młodzież podczas festiwalu miała możliwość zyskania poczucia ważności i wpływu na kreowanie świata, wyrażanie sprzeciwu oraz przełamanie izolacji, określenie swojej osoby, zyskując w ten sposób poczucie bezpieczeństwa⁵⁷.

W historii festiwalu zdarzały się sytuacje związane z wystąpieniem pewnych grup muzycznych, które po jednorazowym występie i wyraźnej akceptacji publiczności nie otrzymały już ponownie możliwości uczestnictwa w kolejnych edycjach festiwalu. Z pewnością przyczyniła się do tego działalność cenzury, która z uwagi na radykalny przekaz nie dopuszczała do ponownego pojawienia się na scenie takich zespołów, np.

⁵³ E. Maszewska, M. Jędrzycka, *Jarocin – portret normalsów*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 230.

⁵⁴ Tamże, s. 236.

⁵⁵ Tamże, s. 231.

⁵⁶ Tamże, s. 230.

⁵⁷ Tamże, s. 235–236.

DEUTER, DEZERTER. Alternatywną imprezą okazał się organizowany od 1983 festiwal Róbrege, którego inicjatorem był Robert Brylewski⁵⁸.

Trudno odpierać powyższe zarzuty wobec festiwalu w Jarocinie. Specyfika czasów w jakich rozgrywały się tamte wydarzenia nie pozwala na to, by nie wierzyć w działania cenzury, milicji, zawodowych „tekściarzy”. Niewątpliwie festiwal w dużym stopniu był wentylem bezpieczeństwa, mniejszym złem. Nie zmienia to jednak faktu, że był pierwszym tego rodzaju wydarzeniem, podczas którego młodzież mogła być razem, wyrazić swoją indywidualność i obcować z bliską ich sercom muzyką, odczuwając tym samym namiastkę wolności. Bez wątpienia występowali tam nie tylko artyści zmanipulowani i podporządkowani władzy, systemowi. Wiele ugrupowań muzycznych prezentowało swoją oryginalną, szczerą, walczącą twórczość i przyczyniła się tym samym do kształtowania świadomości młodzieży. Festiwal niewątpliwie stał się wspólnym doświadczeniem generacyjnym jarocińskiej młodzieży. Nie ulega także wątpliwości, że w swoim najlepszym, „złotym okresie” festiwal w Jarocinie był wydarzeniem muzycznym, kulturowym i społecznym, które do dziś nie tylko pozostaje w pamięci jego uczestników, ma bowiem również wpływ na poczucie tożsamości ludzi, stanowiących ówczesną jarocińską wspólnotę. Przeżycia festiwalowe stały się wartościami dla jarocińskiej mikrosocjeczności, którą na czas festiwalu stali się niektórzy muzycy oraz ich fani. Połączeni siłą młodości, buntu, pragnieniem wolności i miłością do muzyki.

⁵⁸ S. Gołaszewski, *Studio Złota Skala – enklawa nowego myślenia o sztuce dźwięku*, „Reggaenet.pl” <http://www.reggaenet.pl/2002/02/studio-zlota-skala-enklawa-nowego-myslenia-o-sztuce-dzwieku/> [dostęp: 04 XII 2016].

Bibliografia

- Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Rozmawia Rafał Księżyk*, Kraków 2012.
- Brzozowicz G., *Początek i koniec rocka*, [w:] *Miedzy duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. Burszta W., Rychlewski M., Warszawa 2003.
- Burszta W. J., *Kultura rocka: styl życia – styl pamięci*, [w:] *Miedzy duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. Burszta W., Rychlewski M., Warszawa 2003.
- Castaldo G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Kraków 1997.
- Fala*, reż. Łazarkiewicz P., Polska 1986.
- Gołaszewski S., *Studio Złota Skala – enklawa nowego myślenia o sztuce dźwięku*, „Reggaenet.pl” [online:] www.reggaenet.pl/2002/02/studio-zlota-skala-enklawa-nowego-myslenia-o-sztuce-dzwieku/ [dostęp: 04 XII 2016].
- Grzenia J., *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, Katowice 2009.
- Kamińska A., *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą – przegląd problematyki*, [w:] „Kultura i Historia” 2007, nr 11, www.wiedzaiedukacja.eu/archives/989 [dostęp: 28 IX 2016].
- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywnie bezpieki*, Warszawa 2004.
- Lipiński T., Bratkowski P., *Dziwny, dziwny, dziwny*, Warszawa 2015.
- Maszewska E., Jędrzycka M., *Jarocin – portret normalsów*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
- Miedzy duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. W. J. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.
- Moja krew, twoja krew (My Blood, Your Blood)*, reż. Kostenko A., Wielka Brytania 1986.
- Piekarczyk M., Gnoiński L., *Zwierzenia kontestatora*, Kraków 2014.

Siwak W., *Hasłowe pragnienia w muzyce rockowej*, [w:] *Estetyka pragnień*, red. J. Brach-Czaina, Lublin 1988.

Szmajter T., *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu*, [w:] *Między duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. Burszta W., Rychlewski M., Warszawa 2003.

Walczak K., *Zjednoczeni w rocku. Muzyka rockowa jako alternatywne źródło tożsamości*, [w:] *Między duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. Burszta W., Rychlewski M., Warszawa 2003.

Wertenstein-Żuławski J., *Między nadzieją a rozpaczą: rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993.

Notka o autorce

Joanna Nowak – ur. 1990 r., aktualnie zatrudniona jako logopeda w żłobku oraz nauczyciel szkole w policealnej, jednocześnie doktorantka Akademii Pomorskiej w Słupsku (obecnie na trzecim roku, kierunek Literaturoznawstwo). W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się zagadnienia takie jak: autobiografia, polska muzyka rockowa, doświadczenia generacyjne polskich muzyków.

Magdalena PARUS

Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie

Walka Dawida z Goliatem, czyli rock w opolskim amfiteatrze

Słowa kluczowe

Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, muzyka rockowa, muzyka estradowa, miesięcznik „Non Stop”

Keywords

National Festival of Polish Song in Opole, rock music, stage music, monthly „Not Stop”

Na temat polskiego rocka napisano już tak wiele, że publikacje tworzą już pokaźną kolekcję. Badacze zajmujący się muzyką rockową analizują jej wielorakie aspekty. Badają jej historię¹, społeczne i kulturowe znaczenie², estetykę³. Piszą o konkretnych jej twórcach⁴, tekstach⁵, gatunkach⁶. Muzyka rockowa to wdzięczny temat i z całą pewnością własne doświadczenia

¹ A. Dorobek, *Rock – problemy, sylwetki, konteksty*, Bydgoszcz 2001; P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL*, Warszawa 2005; A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, T. Taborek, *Niezależna scen rockowa*, Łódź 2010, M. Gajewski, *Rockiem na całe życie. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Warszawa 2011.

² *Miedzy duszą a ciałem. A po co nam rock*, red. W. J. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.

³ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

⁴ *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jak fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012.

⁵ P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016.

⁶ R. Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*, Kraków 2013.

badaczy, a także zjawisko nostalgii, mają wpływ na to, iż ta tematyka jest przez nich tak chętnie podejmowana. Prowadząc badania nad historią Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, natknęłam się jednak na problem, który nie jest tak licznie reprezentowany w badaniach polskiej muzyki rockowej – chodzi mianowicie o konfrontacje muzyki rockowej z muzyką estradową, będącą pod ścisłą kontrolą aparatu państwowo-partyjnego w okresie Polski Ludowej. W swoim artykule skupię się zatem na obecności polskiej muzyki rockowej w opolskim amfiteatrze w szczególności w latach 80., kiedy nastąpiła w Polsce ekspansja zespołów grających ten gatunek muzyki.

Kiedy przyrzeć się tej nierównej konfrontacji przychodzi na myśl starotestamentowa opowieść o Dawidzie, królu Izraela i olbrzymie Goliacie. Dawid, syn Jessego z Betlejem, był pasterzem strzegącym owiec ojca i to właśnie on został namaszczonej przez proroka Samuela na następcę Saula, króla Izraela. Ten drobnej postury młodzieniec brał udział w walkach Izraelitów przeciwko Filistynom i to on właśnie podjął nierówną walkę z olbrzymem Goliatem, któremu nikt nie mógł sprostać z powodu jego nadludzkiej siły. Dawid zwyciężył Filistyna wykorzystując swój spryt, używając zwykłej procy, z której strzelił kamieniem i uderzając nim w głowę olbrzyma powalił go na ziemię. Była to nierówna walka, ale Dawid zwyciężył z woli Boga, który zawczasu wybrał jej zwycięzcę⁷. Muzyka rockowa w konfrontacji z ogromnym i posiadającym ogromne fundusze państwowe przemysłem estradowym Polski Ludowej także wydawała się być bez szans. Jednak, jak pokazała przyszłość, to właśnie ona stała się symbolem polskich lat 80. Nie doceniając siły muzyki rockowej, a być może

⁷ *Pierwsza Księga Samuela, 17.1–17.57*, [w:] *Pismo święte. Stary i nowy testament*, red. M. Petera, M. Wolniewicz, Poznań 2004, s. 326–328.

i trochę schlebając gustom publiczności, muzykę rockową pozwolono zagrać podczas kilku edycji opolskiego festiwalu.

Z początkiem lat 60. w Polsce Ludowej zaczęto organizować festiwale muzyki rozrywkowej, szczególnie kiedy do głosu doszła młodzież grająca muzykę big-beatową, która była skierowana właśnie do młodego pokolenia słuchaczy, ich rówieśników. Pośród licznych festiwali muzycznych odbywających się w Polsce Ludowej, cztery z nich skierowane do szerokiej rzeszy odbiorców – były dla władzy najważniejsze. Był to Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, odbywający się od 1960 roku, Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, który powstał w 1963 roku, Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze funkcjonujący od 1965 roku oraz Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, którego historia rozpoczyna się w 1967 roku. Wszystkie te festiwale umiejscowiono na Ziemiach Zachodnich i Północnych, czyli tzw. Ziemiach Odzyskanych i stanowiły w rękach władzy bardzo skuteczne narzędzie propagandy⁸.

Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu powstał z inicjatywy Programu III Polskiego Radia, którego redaktorzy Jerzy Grygolunas i Mateusz Świącicki – w przekonaniu, że w Polsce brakuje piosenek skierowanych do młodego odbiorcy, i które można by grać w radiu – postanowili zorganizować corocznie odbywający się przegląd nowości w polskiej muzyce rozrywkowej. Stawiali sobie za cel wykreowanie przestrzeni dla polskiej piosenki rozrywkowej, dlatego w regulaminie konkursu zapisali, że prezentowane na festiwalu utwory muszą być nowe i prezentowane wyłącznie w języku polskim. Był to bowiem czas, kiedy młodzi artyści próbowali naśladować zachodnie wzory i głównie grali i śpiewali w językach obcych, niejednokrotnie bardzo nieudolnie, *covery* zachodnich gwiazd muzyki popularnej, jak Elvis Presley czy Paul Anka.

⁸ I. Massaka, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.

Dzięki poparciu władz miasta Opole, w szczególności Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej, Karola Musiola, festiwal polskiej piosenki od 1963 roku odbywał się właśnie w Opolu. Na festiwalu opolskim w latach 60. i 70. królowała głównie muzyka big-beatowa, która stała się synonimem muzyki młodzieżowej⁹.

Przełom w polskiej muzyce młodzieżowej nastąpił pod koniec lat 70., kiedy w miejsce big-beatowych zespołów, grających muzykę, która była aprobowana przez władze PRL, jak na przykład Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni czy Czerwone Gitary¹⁰, pojawiła się nowa fala muzyki młodzieżowej czyli muzyka punkowa, która zawierała w sobie manifest ideowy – hasła anarchii, nihilizmu i egalitaryzmu – oraz swoistą antyestetykę, przejawiającą się w muzycznym brzmieniu i wizerunku wykonawców. Muzyka punkowa pojawiła się w momencie powstania ruchu „Solidarność” i reprezentowała głos młodego pokolenia początku lat 80., dojrzewających w czasach istotnych zmian społeczno-politycznych i kryzysu gospodarczego. Antysystemowe hasła, krytyka „Systemu” i „Babilonu”, zawarte w tekstach muzyki punkowej, były wyrazem buntu przeciwko zastanym instytucjom – politycznym, społecznym i religijnym.

W latach 80. istniały, jak zauważa Jerzy Wertenstein-Żuławski, trzy „obiegi” muzyki młodzieżowej. Pierwszy z nich tworzyła pozaoficjalna muzyka, przede wszystkim muzyka punkowa, którą rzadko gościła w mediach i na listach przebojów. Płyty z muzyką punkową nie wydawano w ogóle. Była ona natomiast nagrywana (a następnie przegrywana) na kasetach magnetofonowych podczas koncertów i festiwalu w Jarocinie

⁹ J. Grygolunas, *Jak zrodził się Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Zapiski współtwórcy KFPP*, 1968, materiał niepublikowany, w posiadaniu Autorki.

¹⁰ R. Danel, *Folklor w polskiej muzyce popularnej*, [w:] *Folklor – edukacja, sztuka, terapia*, red. M. Knapik, A. Łobos, Bielsko-Biała 2009, s. 64–65.

i w ten sposób docierała do swoich odbiorców. Drugi „obieg”, tak zwany „plytowy”, tworzyły zespoły, które wydawały płyty w oficjalnym obiegu, ale raczej niechętnie były prezentowane przez media. Trzeci „obieg”, zwany „medialnym”, tworzyły zespoły chętnie pokazywane przez oficjalne środki przekazu, które jednak musiały zgadzać się poprzez to na ingerencję cenzury, i które narażone były na pokusę komercji¹¹.

W latach 80. muzyka rockowa pojawiła się na opolskim festiwalu. Jakie były na nią reakcje? Już w 1981 roku Daniel Passent w tygodniku „Polityka”, pisał po występie Maanamu, kiedy Kora zaprezentowała *Szare Miraże*, mając już za sobą występ w roku 1980, kiedy podbiła serca publiczności śpiewając *Boskie Buenos*:

Przestrzegałem go [Władysława Szpilmana – MP], że jeśli będzie dzielił się tymi wątpliwościami, to młodzież uzna go za ramola, gdyż odporność na decybele jest dzisiaj świadectwem młodości [...]. Nie są to jednak kompozytorzy zbyt popularni wśród opolskich wyrostków, niektórzy żywiołowo i spontanicznie entuzjazmowali się muzyką działającą raczej na hormony niż na uszy, w wykonaniu swoich ulubienic – Izabeli Trojanowskiej i piosenkarki pod pseudonimem Cora z grupą Maanam. Artystka ta pokazała nogi, które były ozdobą koncertu „Przeboje sezonu” (głuchy to może jestem, ale ślepy – nie)¹².

Ten sam publicysta pisał w 1984 roku w relacji z XXI edycji opolskiego festiwalu, na którym zagrali w pierwszym dniu festiwalu w koncercie „Przeboje” między innymi Klaus Mitffoch (*Jeżu jak się cieszę*), Lady Pank (*Zamki na piasku, Fabryka Małp*), Lombard (*Adriatyk ocean gorący, Kto mi zapłaci za łzy*), a w drugim dniu festiwalu w Koncercie Wytwórni Płytowych swoje utwory zaprezentowały TSA i Oddział Zamknięty:

¹¹ K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Warszawa 2006, s. 349–350.

¹² D. Passent, *Zapisku głuchego jurora*, „Polityka” 1981, nr 27 (1270), s. 16.

Gdyby Ludwig van Beethoven dożył hard-rocka, to mimo głuchoty zatkałby uszy. Dlatego sprawozdanie swoje zacznę od tej blaszanej hordy, która opanowała w tym roku Opole. Festiwal upłynął pod znakiem mocnego uderzenia po uszach. Po niektórych występach człowiek wręcz nie słyszał własnego głosu, jak gdyby przyleciał z Bombaju na skrzydle odrzutowca. Zespoły Lombard, Lady Pank, Oddział Zamknięty i tym podobne plutony egzekucyjne, rozstrzeliwały publiczność bez tłumików. Nieletnia część słuchaczy poddawała się na ogół temu biczowaniu z sadomasochistyczną rozkoszą. Ulegali temu również organizatorzy festiwalu, zwłaszcza komisja artystyczna, która dopuściła te zespoły Hunów do głosu przesadnie, tak dalece, że jury – w którym nie brakło zwolenników rocka – jednomyślnie uderzyło na alarm, że festiwal traci swój charakter festiwalu piosenki polskiej, gdyż został zdominowany przez jeden gatunek muzyki¹³.

Przywołane przykłady mówią o sceptycznym przyjęciu przez przedstawicieli oficjalnych środków przekazu muzyki rockowej na festiwalu opolskim¹⁴, który był najbardziej wyrazistym przykładem przeglądu polskiej muzyki estradowej i – który zgodnie z ówczesną polityką kulturalną – miał do spełnienia bardzo konkretne cele ideologiczno-polityczne. Mimo wszystko zdecydowano jednak, że muzyka rockowa będzie reprezentowana w opolskim amfiteatrze. Taka była wola publiczności i rachunek ekonomiczny, bowiem jak pisał Passent, nastąpiła zmiana wśród wykonawców i publiczności, która chciała słuchać swoich idoli i płaciła za bilety na ich występy.

Moda na rock spowodowała zmianę pokoleń wśród wykonawców oraz publiczności. Widać to zwłaszcza w szeregach słuchaczy,

¹³ Tenże, *Lady Bank*, „Polityka” 1984, nr 26 (1417), s. 16.

¹⁴ Więcej o relacjach z opolskiego festiwalu tygodnika „Polityka” zob. M. Parus, *Relacje prasowe o Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu na przykładzie tygodnika „Polityka” w latach 1963–1989*, [w:] *Media jako przestrzeń muzyki*, red. M. Parus, A. Trudzik, Gdańsk 2016, s. 289–304.

k którzy rekrutują się przede wszystkim z młodzieży szkolnej. Ona zaludnia koncerty rockowe i ona – mimo kryzysu – ma pieniądze na płyty, kasety oraz bilety, które kosztują od 500–1000 zł. [...] Towary są dla młodych małżeństw – młodszym sprzedaje się hałas¹⁵.

Te argumenty spowodowały, iż w 1983 roku odbył się podczas opolskiego festiwalu koncert *Muzyka w serce wstąpi nam* w reżyserii Waltera Chelstowskiego, tego samego, który organizował festiwal w Jarocinie. Koncert zapamiętano z powodu scenografii – rozpinającego się zamka błyskawicznego, który stał się metaforą końca stanu wojennego. W koncercie tym wystąpili między innymi Perfekt (*Autobiografia*), Republika (*Biała flaga*) i Lombard (*Szklana pogoda*).

Najbardziej interesująca prezentacja muzyki rockowej odbyła się jednak w 1986 roku, kiedy odbył się koncert *Rock Non Stop*. XXIII edycja festiwalu, którego dyrektorem artystycznym został Krzysztof Materna, miał miejsce w dniach 22–25 lipca. Odbywał się on w lipcu, a nie jak zwykle w czerwcu, z powodu odbywającego się mundialu w Meksyku (31 V – 29 VI 1986) i nie chciano, aby Polacy musieli wybierać między muzyką a piłką nożną. Przypomnieć należy, że Polacy ku ucieście polskiego społeczeństwa dotarli na tej piłkarskiej imprezie do 1/8 finału, kiedy przegrali z Brazylią 0:4, a mistrzami zostali Argentyńczycy, którzy w finale wygrali z RFN 3:2. To właśnie Krzysztof Materna zdecydował o powrocie zespołów rockowych do opolskiego amfiteatru. Koncert odbywał się pod patronatem miesięcznika muzycznego „Non Stop”, wydawanego od 1972 roku – w latach 80. był jednym z najbardziej wpływowych pism muzycznych w Polsce. Koncert *Rock Non Stop* wyreżyserował Wojciech Mann, który wraz z Janem Chojnackim przygotował również scenariusz. Scenografią koncertu zajęli się natomiast Marek Grabowski i Jerzy Boduch. Wojciech

¹⁵ D. Passent, dz. cyt., s. 16.

Mann został również głównym konferansjerem koncertu. Podczas koncertu wystąpili Józef Skrzek i Leśniczówka, Tilt, Kult, Ireneusz Dudek (Shakin' Dudi), Kat, Lech Janerka, VooVoo, DAAB, Tadeusz Nalepa i Zbigniew Holdys. Grali oni po piętnaście minut, a w przerwach pomiędzy ich występami prezentowano publiczności dwuminutowe fragmenty filmu przygotowanego przez redakcję „Non Stopu”. Kult zaprezentował między innymi *Do Ani, Mędrów i Krew Boga*, a VooVoo *Flotę zjednoczonych sił i Lobi jabi*. Na koniec koncertu Zbigniew Holdys wraz z pozostałymi wykonawcami zaśpiewali *Autobiografię*¹⁶. Redakcja „Non Stopu” przygotowała, jak wspominałam, film, który we fragmentach był wyświetlany podczas koncertu. Była to historia transportu pewnej przesyłki, nadanej z pewnej redakcji do Opola. Pod koniec filmu przesyłka ta dotarła, mimo wielu zaskakujących przygód, do opolskiego amfiteatru, a festiwalowa widownia dowiedziała się, że w przesyłce znajdowało się specjalne wydanie „Non Stopu” z autografami wykonawców koncertu *Rock Non Stop*, które następnie było rozdawane publiczności po zakończeniu imprezy.

Wojciech Mann tłumaczył w „Biuletynie Festiwalowym”, że do występu w koncercie *Rock Non Stop* zaproszono nie tyle najbardziej znane zespoły rockowe, co takie, które stanowiły „klamrę spinającą muzykę rockową w całość” – muzyków starszych, jak Józef Skrzek czy Tadeusz Nalepa, oraz młodszych, reprezentujących nową generację jak Lech Janerka. Z całą pewnością byli to także muzycy popularyzowani i promowani przez redakcję „Non Stopu”. Jak mówił Wojciech Mann:

¹⁶ Właściwie zaśpiewał z nim tylko Ireneusz Dudek i Wojciech Waglewski. Dla pozostałych wykonawców utwór był nieodpowiedni, reprezentowali bowiem albo starsze albo młodsze pokolenie muzyków.

Już wcześniejsze próby – nawet wówczas gdy muzyka rockowa wygrywała w Opolu wskazywały, że tak naprawdę nie jest to miejsce dla niej. Festiwal wypracował własną formułę dość uniwersalną, różnorodną, najczęściej pokazuje muzykę środka, zadawalającą różne gusta. Trudno oczekiwać tu sukcesu rocka, mając świadomość, że za kilka dni zacznie się Jarocin, że wiele imprez już się odbyło, a publiczność jest zmęczona. Tu pokazana muzyka rockowa adresowana jest nie tylko dla fanów, ale i do publiczności, która nigdy nie była na rockowisku. [...] Idę o zakład, że większość nie słyszało nigdy młodych zespołów, które wystąpią na opolskim koncercie¹⁷.

Na pytanie, czy koncerty rockowe wejdą na stałe do programu opolskiego festiwalu, Wojciech Mann udzielił natomiast wymijającej odpowiedzi:

Wolałbym nie odpowiadać na to pytanie. Symptomatyczny jest fakt, że ludzie odpowiedzialni za rozpropagowanie koncertów finałowych w Opolu są zainteresowani tym, by nie reklamować koncertu rockowego. Widać to również w tym, że nie przewidują transmisji telewizyjnej¹⁸.

Tak opisywał atmosferę koncertu sam miesięcznik „Non Stop”:

Minęła trzecia godzina koncertu. Amfiteatr wciąż wypełniony, choć nie wiem ile osób wykupiło bilety (dyr. Bartkiewicz na ww. konferencji zapodał, że sprzedano ok. 55%!), a ile weszło na lewo! Faktem jest, że po przerwie rock zaistniał w głównym nurcie festiwalu opolskiego i – jak sędzę z powodzeniem¹⁹.

W 1986 roku nagrodę *Grand Prix* zdobyła Edyta Geppert za utwór *Och życie kocham Cię nad życie* (śl. Wojciech Młynarski, muz. Włodzimierz Korcz). Republika i Rezerwat, które wystąpiły w konkursie zajęły dwa ostatnie miejsca. Nagrody dziennikarzy i „Premiery” nie przyznano. Nagrodę im. Karola Musioła oraz Bursztynową Paterę, nagrodę przyznawaną przez

¹⁷ Rozmowa z Wojciechem Mannem, reżyserem koncertu „Rock Non Stop”, „Biuletyn Festiwalowy” 1986, nr 2, s. 4.

¹⁸ Tamże, s. 5.

¹⁹ J. Bojanowicz, *Opole’86*, „Non Stop” 1986, nr 9, s. 11.

organizatorów Festiwalu Przebojów w Rostocku otrzymała natomiast Danuta Błażejczyk. Tak komentował werdykt jurorów publicysta „Non Stopu”:

Zwyciężyła konserwa (nic nie ujmując Edycie Geppert); że generalnie podoba się prosty rock i pop (Shakin’ Dudi, Urszula, Kombi, Papa Dance). Są to wszak truizmy. Aby to stwierdzić nie trzeba było organizować festiwalu²⁰.

To jednak nie Edyta Geppert i Danuta Błażejczyk stały się synonimem polskiej muzyki lat 80. Stała się nim muzyka rockowa i liczni wykonawcy tego gatunku muzyki, w tym muzyki punkowej. Wyrażała ona emocje młodego pokolenia, któremu młodość przypadła na czas istotnych przemian społeczno-politycznych. Dzięki nowym możliwościom technicznym, umożliwiającym dystrybucję muzyki poza oficjalnym obiegiem płytowym, a także zezwoleniu władz państwowo-partyjnych na organizację koncertów rockowych i przede wszystkim festiwalu w Jarocinie, stała się ona nieodłącznym elementem życia codziennego i czynnikiem kształtującym tożsamość młodego pokolenia. Muzyka rockowa zwyciężyła z „konserwą”, jak określił to publicysta „Non Stopu”, tak jak Dawid zwyciężył Goliata. Taka była bowiem wola odbiorców, młodych ludzi, którzy sami postanowili decydować, czego będą słuchać. Czy obecność muzyki rockowej na festiwalu opolskim przyczyniła się do jej zwycięstwa? Paradoksalnie tak, gdyż dzięki temu poznała ją ta część społeczeństwa, która w inny sposób nie miałaby szansy z nią kontaktu. Muzyka rockowa lat 80. i opolski koncert *Rock Non Stop* zapisał się w annałach polskiej historii muzyki popularnej – a to kolejny argument, by o niej pisać.

²⁰ Tamże, s. 12.

Bibliografia

- Bojanowicz J., *Opole'86*, „Non Stop” 1986, , nr 9, s. 10–12.
- Danel R., *Folklor w polskiej muzyce popularnej*, [w:] *Folklor – edukacja, sztuka, terapia*, red. Mirosława Knapik, Anna Łobos, Bielsko-Biała 2009, s. 59–66.
- Dorobek A., *Rock – problemy, sylwetki, konteksty*, Bydgoszcz 2001.
- Gajewski M., *Rockiem na całe życie. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Warszawa 2011.
- Grygolunas J., *Jak zrodził się Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Zapiski współtwórcy KFPP*, 1968, materiał niepublikowany, w posiadaniu Autorki.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Kasprzycki R., *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*, Kraków 2013.
- Kosiński K., *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*, Warszawa 2006.
- Massaka I., *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.
- Miedzy duszą a ciałem. A po co nam rock*, red. W. J. Burszta, M. Rychlewski, Warszawa 2003.
- Parus M., *Relacje prasowe o Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu na przykładzie tygodnika „Polityka” w latach 1963–1989*, [w:] *Media jako przestrzeń muzyki*, red. Magdalena Parus, Artur Trudzik, Gdańsk 2016, s. 289–304.
- Passent D., *Lady Bank*, „Polityka” 1984, nr 26 (1417), s. 16.
- Passent D., *Zapisku głuchego jurora*, „Polityka” 1981, nr 27 (1270), s. 16.
- Pierwsza Księga Samuela*, [w:] *Pismo święte. Stary i nowy testament*, red. M. Petera, M. Wolniewicz, Poznań 2004.
- Republika nrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jak fenomen społeczno-kulturowy*, red. M. Jeziński, Sosnowiec 2012.

Rozmowa z Wojciechem Mannem, reżyserem koncertu „Rock Non Stop”, „Biuletyn Festiwalowy” 1986, nr 2, s. 4–5.

Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

Taborek T., *Niezależna scen rockowa*, Łódź 2010.

Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty, głosy, interpretacje*, Poznań 2016.

Zieliński P., *Scena rockowa w PRL*, Warszawa 2005.

Notka o autorce

Magdalena Parus – doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca i politolog. Pracuje na Wydziale Humanistycznym Akademii Górniczo-Hutniczej im. Stanisława Staszica w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki historii kultury popularnej w PRL, muzyki popularnej oraz społeczno-kulturowego oddziaływania mediów. Współredaktorka (wraz z Arturem Trudzikim) książki *Media jako przestrzeń muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, 2016. Adres do korespondencji: mpj@agh.edu.pl.

Rozwój w sprzyjającym klimacie? Polski rock lat 80. oczami dziennikarzy muzycznych

Słowa kluczowe
prasa muzyczna, dziennikarze muzyczni, polski rock, punk rock,
magazyn muzyczny

Keywords
music press, music journalists, polish rock, punk rock, music magazine

Wprowadzenie

„Magazyn Muzyczny” (dalej „MM”) i „Non Stop” („NS”) to jedyne ogólnomuzyczne miesięczniki tworzące segment polskiej prasy muzycznej do końca lat 80.¹ Oba miały pozycję periodyków o wysokim poziomie merytorycznym, opinio- i trendotwórczym, co wynikało przede wszystkim z dobrej jakości dziennikarstwa, nieobjętego wówczas cenzurą – być może ze względu na pozornie mało wpływowy wycinek dziennikarstwa². Dzięki temu w swoich tekstach dziennikarze mogli sobie pozwolić na wyraźniejszą krytykę wobec rozwiązań systemowych, oczywiście w sferze kultury i rozrywki (muzyki). Pozycję redaktorów obu pism wyznaczały dodatkowo

¹ Do tej kategorii nie wchodzi fanziny i wydawnictwa mono tematyczne – „Trash'em All” czy „Jazz Forum”.

² Artur Trudzik zwraca uwagę na fakt, że oba magazyny ukazywały się w stanie wojennym. Zob.: A. Trudzik, *Rekonstrukcja historii – prasa muzyczna, jako pomijany segment prasy wydawanej oficjalnie w stanie wojennym*, [w:] *Media i dziennikarstwo w XX wieku. Studia i szkice*, red. M. Kaczmarczyk, M. Boczkowska, Sosnowiec 2015, s. 57–67.

pewne „przywileje”, z których najlepiej widocznym był dostęp do wydawnictw płytowych, nieosiągalnych dla przeciętnego fana muzyki (bez względu na gatunek); nie mniej ważna była możliwość uczestniczenia w polskich i zagranicznych wydarzeniach muzycznych. Dzięki temu pełnili oni rolę wyroczni i przewodników po rynkach czy trendach muzycznych.

Mając na względzie narodziny rodzimego punk rocka pod koniec lat 70., chwilę później falę, *nomen omen*, nowofalowych zespołów – lata 80. w powszechnej opinii postrzegane są jako „dekada polskiego rocka”, która wychowała zbuntowane „pokolenie Jarocina” (Pokolenie J8). Jarocina, który jako festiwal rockowy został – zdaniem wielu niesłusznie – zmitologizowany, z prawdziwym buntem nie mając wiele wspólnego³. Pomimo wątpliwości, polski rock ostatniej dekady PRL należy uznać za zjawisko o bodaj największym wpływie społeczno-kulturowym, a jednym z czynników wzmacniających bądź osłabiających je były media, w szczególności zaś wspomniane periodyki muzyczne. Trzeba podkreślić, że ich rola w latach 80. wykroczyła poza prostą sprawozdawczość i krytykę muzyczną, co uprawnia do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o ich bezpośredni wpływ na popularyzację rocka, pochodnych mu ruchów i zjawisk społeczno-kulturowych, a także zastanowienie się, czy i w jakim stopniu ówczesni dziennikarze muzyczni stwarzali klimat przyjazny rodzimej muzyce rockowej czy punkowi, jak oceniali w tym rolę innych mediów, wreszcie – w jaki sposób odnosili się do (kontr)kultury młodzieżowej?

³ A. Czupryn, *Byli buntownikami walczącymi z komuną. Co robią dziś doroste dzieci Jarocina?*, „Polska The Times” 08 V 2016 [online], <http://www.polskatimes.pl/artukul/3854377,byli-buntownikami-walczacy-mi-z-komuna-co-robia-dzis-dorosle-dzieci-jarocina,id,t.html> [dostęp: 10 IV 2017]. Zob. także: K. Wojciechowski, M. Makowski, *Pokolenie J8. Jarocin '80–'89*, Poznań 2011.

Można przyjąć *a priori*, że sam fakt wydawania prasy zajmującej się muzyką polską w wymiarze pozarozrywkowym, skłania do pozytywnych stwierdzeń o wpływie periodyków na sytuację społeczno-kulturową, niemniej wymagają one poszerzenia i wsparcia przykładami. Prezentowany tekst stanowi zaledwie fragment badań nad polskim dziennikarstwem muzycznym lat 80. i jego wpływem na kształt rynku muzycznego, w tym odbiorców muzyki. Materiałem badawczym są wybrane z lat 1983–1989 artykuły, które zdaniem autora stanowią wystarczającą egzemplifikację dla zdiagnozowania omawianego zjawiska. Analizę zawartości prasy uzupełniają teksty naukowe z zakresu nauk o mediach oraz literatura popularna, opisująca głównie zjawiska związane z festiwalem jarocińskim.

Dziennikarstwo muzyczne lat 80.

W latach 80. XX wieku poza prasą muzyczną tylko radiowa „Trójka” i „Rozgłośnia Harcerska” w stosunkowo szerokim zakresie zajmowały się muzyką rockową i zjawiskami z nią związanymi. Sytuacji braku obecności w mediach nie polepszał poziom rodzimej fonografii i promocja gatunków innych niż pop czy muzyka rozrywkowa (na płytach także jazzu). Rynek był płytki, bo choć działało na nim wiele zespołów i organizowano sporo festiwali, nie były one w stanie wypełnić luki, opierając się na artystycznej młodzieńczości, tej bowiem nie wystarczało na muzyczny przełom, a jedynie powielanie zachodnich trendów. Wskazywali na to zresztą sami dziennikarze, szukając formuły porządkującej ówczesną kulturę młodzieżową i muzyczną w zakresie, który pozwoliłby na ich zdrową symbiozę, przy zachowaniu zdrowych norm funkcjonowania.

Chcąc nie chcąc, dziennikarze muzyczni musieli komentować kuriozalne, krajowe zapóźnienie technologiczne, hamujące produkcję i dystrybucję longplayów, jakość rejestrowanej muzyki czy poziom

organizowanych wydarzeń koncertowych. Rodzima fonografia w praktyce nie istniała, co skutkowało nieobecnością wielu wykonawców w świadomości odbiorców i, generalnie, w przestrzeni medialnej. Świadomość tę w najwyższym stopniu podnosiły „Non Stop” i „Magazyn Muzyczny”, zaspokajając tym samym potrzeby informacyjne młodych ludzi w obrębie muzyki i kultury. Choć nie można tej prasie przypisać postawy jednoznacznie antysystemowej, to właśnie jej dziennikarze jawnie kontestowali poziom organizacji całego rynku muzycznego w Polsce, co należało utożsamiać również z krytyką realiów społeczno-politycznych.

„Magazyn Muzyczny Jazz” przybrał formę pisma o profilu ogólnomuzycznym po roku 1980. W „NS” dopiero po zmianie redaktora naczelnego – w lipcu 1983 roku Wojciech Mann zastąpił na tym stanowisku Stefana Drabarkę⁴ – muzyka rockowa i gatunki jej pokrewne zaczęły być wyraźnie eksponowane na jego łamach. W tym okresie „NS” sprofilował się na nową falę, rock i kulturę alternatywną, podczas gdy „MM” ewoluował wolniej, pozostając bardziej konserwatywnym w treści, bliżej klasycznego rocka, jazzu i country. Profil muzyczny „NS” poszerzył o nowy polski rock Grzegorz Brzozowicz (w redakcji od 1984 roku); takim przełomem dla „MM” była współpraca z Pawłem Sito (od 1985), zdaniem którego „MM” potrzebował odświeżenia w podejściu do muzyki, i takie też zadanie mu przypisano⁵. W drugiej połowie lat 80. redakcje obu miesięczników zasilali młodzi dziennikarze, a polski rock, który w okresie 1986 – początek 1987 roku był na ich łamach w defensywie, także dzięki nim na powrót szerzej zaistniał.

⁴ A. Trudzik, *Rekonstrukcja...*, dz. cyt.

⁵ *Szczególiki, na które nie zwraca się uwagi*. Rozmowa Grzegorza K. Witkowskiego z Pawłem Sito, [w:] *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie t. 3*, Czerwonak 2013, s. 665–666.

Redaktorami, którzy najczęściej przybliżali czytelnikom polską scenę rockową, byli:

- w „MM”: Jerzy A. Rzewuski, Paweł Sito, Wiesław Królikowski, Wiesław Weiss, Adam Halber, Mirosław Makowski, Roman Rogowiecki, Tomasz Słoń, Jacek Demkiewicz, Kuba Wojewódzki;
- w „NS”: Grzegorz Brzozowicz, Marek Wiernik, Wojciech Soporek, Jan Skaradziński, Piotr Bratkowski, Roman Rogowiecki, Jerzy Bojanowicz, Rafał Szczyński, Wagnerowski.

Należy zauważyć, że pisanie o polskim rocku nie było w praktyce możliwe bez odwoływania się do kondycji branży muzycznej i jakości tego, co rynek muzyczny tworzy. Elementy te, stanowiące nierzadko punkt wyjścia dla jego diagnozy (organizacyjnej, artystycznej i innych), były przedmiotem systematycznej krytyki. W pierwszym rzędzie redaktorzy „NS” i „MM” komentowali stosunek radia i telewizji – wówczas tylko państwowej – do rodzimego rocka, bezpośrednio obarczając je za stan rynku. O ich roli w „NS” pisano:

Lista nieobecnych jest naprawdę bardzo przykra. Są na niej wykonawcy, którzy w radio praktycznie wcale nie zaistnieli – Lech Janerka ze swoją nową grupą [...], T. Love, Kult, Kat, Dezerter. Są tacy, których obecność na antenie jest czysto symboliczna: Tilt, VooVoo, Made in Poland, Elżbieta Mielczarek, Morawski Waglewski Nowicki Holdys, Siekiera, Izrael. Są wreszcie tacy, którzy niby to nawet docierają na listy przebojów, ale w zakresie daleko mniejszym od ich rzeczywistej roli w polskim rocku i od stopnia akceptacji ich muzyki przez fanów: Aya RL, Dżem⁶.

Polskie radio i telewizja stanowiły wdzięczne podmioty do krytyki, choć część redaktorów prowadziła w nich programy (Marek Niedźwiecki, Marek Wiernik, Paweł Sito). W polemicznym tekście w „NS” czytamy, że spadła jakość muzyki prezentowanej w radiu, następuje „rozrzedzanie

⁶ P. Bratkowski, *Z radiowego nasłuchu*, „Non Stop” 1985, nr 12 (159), s. 19–21

rocka”, eliminacja stylów, gatunków – wszystkiego, co odbiega od gustu statystycznego słuchacza⁷. Mamy też do czynienia z wyraźnym paradoksem: polski rock znika z mediów, mimo iż jest na niego nacisk; nie ma jednak czego puszczać, albowiem pod lupą znajdują się teksty grup rockowych. W ten sposób radio zapycha się polskim archiwum lub grupami znanymi, jak Kombi, bo prezenterzy są albo mili, albo emitują muzykę, która się po prostu podoba. Jako wyjątek zostali wskazani niektórzy dziennikarze „Trójki”, którzy „jako jedyni zrozumieli, że są czymś więcej niż tylko mechanicznymi pośrednikami pomiędzy taśmą a uchem słuchacza”⁸, oraz (ogólnie) radiowa „Czwórka”, której podziękowano „za niechcianych gdzie indziej”⁹. Pozytywnie pisano o „Rozgłośni Harcerskiej”, odnotowując: „To nie jedynka, to nie trójka [...]. To chyba przyszłość radia”¹⁰.

W ogólnej ocenie media promujące rock ocenione zostały na „trzy z minusem”, najniżej zaś telewizja, która z założenia dostarcza słabej rozrywki, nie promuje rocka, a programy muzyczne mają archaiczną oprawę, taki jest też ich repertuar. Telewizji zarzucano przede wszystkim to, że pomija całą falę zespołów rockowych, nie wspomina też o subkulturach młodzieżowych i ich związku z muzyką; o tym, w jakim stopniu rock odzwierciedla społeczną i duchową sytuację młodego pokolenia, jak ma się on do promocji lub – co trafniejsze – pomijania wykonawców czy gatunków („Co to jest punk? Kto to jest Zbigniew Holdys?”)¹¹.

Innym zarzutem kierowanym w stronę rozgłośni Polskiego Radia było – będące formą branżowej zмовy – sprzyjanie ulubionym

⁷ R. Szczesny Wagnerowski, *Muzyczne radio na cenzurowanym*, „Non Stop” 1984, nr 12 (147), s. 10–11

⁸ P. Bratkowski, *Z krajowego...*, dz. cyt.

⁹ J. Skaradziński, *Ro(c)k 1986. Na dostatecznie*, „Non Stop” 1987, nr 3 (174), s. 6–8, 17.

¹⁰ A. Halber, *61,18 Mbz*, „Magazyn Muzyczny” 1987, nr 10 (344), s. 10–11.

¹¹ P. Bratkowski, *Rock w TVP*, „Non Stop” 1985, nr 2 (149), s. 13.

wykonawcom i ich nadpromocja w mediach. W tym tonie naświetlono na przykład urodzinową galę „Trójki”, która udowodniała, że „sytuacja w branży przypomina pogoń za własnym ogonem”. Co więcej, „na sali wiało chłodem i podstawówką, a ze sceny sztampą do kwadratu”¹². Wśród faworyzowanych wykonawców znaleźli się Lady Pank, Republika i Lombard.

Pisząc o innych środkach przekazu, redaktorzy obu miesięczników wyraźnie podkreślali też brak kompetencji dziennikarzy mediów ogólnopolskich i regionalnych, uczestniczących w konferencjach prasowych, robiących materiały podczas przeglądów i festiwali, lub przeprowadzających wywiady z muzykami. Wskazywali na brak zainteresowania stroną muzyczną, artystyczną, a skupianie się na incydentach, rozbojach, wskazywaniu słabości organizacyjnych i kontrowersyjnych statystyk; innymi słowy – uprawianie dziennikarstwa pozornego, stronniczego.

Polski rock w prasie muzycznej – trendy i zespoły

Bliżej upowszechniania nowego polskiego rocka pozycjonował się „Non Stop”, co wyraźnie widać po analizie sprzedających prasę okładek. Przykładowo, w 1984 i 1987 roku polscy artyści rockowi pojawili się na nich pięciokrotnie, w 1985 sześć razy, w 1986 aż ośmiokrotnie. W „Magazynie Muzycznym” w latach 1983–84 polscy wykonawcy zapełniali wprawdzie jeszcze okładki połowy wydań („MM” ukazuje się wówczas jako dwumiesięcznik), ale już w 1986 roku znajdziemy zaledwie 3 na 12 okładek z wizerunkiem polskiego artysty.

Drugim elementem wyróżniającym „NS” był stały dział „Z kraju jednym tchem” (ZKJT), stanowiący systematyczną dawką aktualnej wiedzy

¹² (wp), 3 z *minusem*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 4 (314), s. 23.

na temat polskiej fonografii, będący przeglądem wydarzeń koncertowych, zapowiedzi i kalendarium; jego objętość wahała się od jednej do trzech stron. W „MM” identyczną funkcję pełniła rubryka „Szepty i krzyki”, której rozmiar nie przekraczał jednak z reguły połowy jednej strony magazynu. Przy porównaniu obu widać, że w „NS” kładziono większy nacisk na wykonawców debiutujących.

W 1983 roku Wiesław Weiss napisał: „Nagle okazało się, że działa w Polsce kilkaset, a może nawet kilka tysięcy zespołów rockowych”¹³. Wskazując na dwie wybijające się grupy, Republikę i TSA, ostudził jednocześnie potencjalne zachwyty, ostrzegając przed zachlustywaniem się „eksplozją talentów”, które nie są póki co odkrywcze, lecz grają anachronicznie, podobnie jak rockmani z lat 70. Z początkiem 1984 roku, portretując przemiany w nowym polskim rocku, który „wyszedł z wieku szczenięcego, by zasłużyć na miano wypowiedzi artystycznej”, Weiss zdawał się otwierać nowy rozdział w historii pisma¹⁴.

Niemal do połowy lat 80. w omawianych czasopismach przeważały monolityczne opinie na temat kierunków rozwoju polskiego rocka. Zwracano uwagę na powielanie zachodnich wzorców w kulturze i muzyce, a także wyraźną dominację kilku zespołów (Maanam, Perfect), poszerzanie gatunków o nowe trendy (reggae czy heavy metal). W centrum uwagi redaktorów była „polska nowa fala”; z jednej strony wykonawców z tego nurtu krytykowano za wtórność i brak muzycznych wizji, z drugiej przywoływano zespoły, które z powodzeniem zaszczerpiły te nowe, zachodnie orientacje, w kraju¹⁵. Krytyce obecnych trendów towarzyszyła zazwyczaj obawa o dalszy rozwój rynku, na którym zespoły niemające

¹³ *Bez entuzjazmu*, „Magazyn Muzyczny” 1983, nr 1 (305), s. 4–6.

¹⁴ *Walka o ogień*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 1 (311), s. 8–9.

¹⁵ W. Rogowiecki, *Surfing na polskiej, nowej fali*, „Non Stop” 1984, nr 2 (137), s. 3–6.

dotąd z niektórymi rodzajami nic wspólnego, zaczynają wchodzić w rejony popularnych na świecie gatunków i tworzyć ich polskie hybrydy.

Obraz beznadziei polskiego rocka kreślił na łamach „Magazynu Muzycznego” Marian Butrym, którego felietony opierały się niemal wyłącznie na muzycznym malkontenctwie. Pisał on, że koncerty rockowe to wyłącznie „ryzyko dostania po mordzie”, a nie możliwość obcowania z muzyką na poziomie¹⁶; redaktor oceniał rock w kontekście dobrego interesu i zabawy, nazwanej przez niektórych „reformą”, która przydałaby się samej muzyce rockowej, gdyż powstają tylko „quasi-Maanamy, mini-Perfecty czy prawie-Republiki”¹⁷. Zdaniem Butryma:

narodziła się moda na [...] dziwaczną odmianę protest-songów, pokazywanie języka i filozofię lamentu. Zdrowe, dobrze zarabiające byki wymyślają sobie frustracje i kompleksy, żeby o czymś śpiewać, spazmują i jęczą, a potem już bez przesadnych skarg i narzekań trafiają do kasy. I interes kwitnie.

W tekstach redaktorów „NS” z reguły nie trafimy na tak jednostronne negatywizowanie polskich trendów w muzyce; owszem, zwracali oni uwagę na słabości młodego polskiego rocka, przy okazji jednak nawoływali do refleksji nad zastaną (rynkową) rzeczywistością.

W tym samym zakresie podkreślenia wymagają jeszcze dwa ważne aspekty. Pierwszym jest utrwalanie przez dziennikarzy muzycznych mapy podziału polskiej sceny muzycznej, opartej na kryterium geograficznym, a precyzyjnie – miejskim. Pisano zatem o „scenie toruńskiej”, „rocku rzeszowskim”, „scenie trójmiejskiej”, „łódzkiej”, „gdyńskiej” (tak zwana „stajnia Rudzieckiego”¹⁸), czy Śląskiej Scenie Alternatywnej¹⁹.

¹⁶ *Rykowski?*, „Magazyn Muzyczny” 1983, nr 2 (306), s. 3.

¹⁷ *Scena umowna*, „Magazyn Muzyczny”, 1983, nr 5 (309), s. 3.

¹⁸ Były to zespoły rockowe skupione wokół gdyńskiego Młodzieżowego Centrum Kultury, nad którymi pieczę sprawował Waldemar Rudziecki.

Drugim elementem wartym zauważenia jest nadpromocja wybranych artystów, czyli działanie, jakie redaktorzy zarzucali między innymi dziennikarzom radiowym. W artykułach najczęściej powtarzali się przedstawiciele muzycznego *mainstreamu* – Maanam, Republika (i Grzegorz Ciechowski), Oddział Zamknięty, Perfect, czy TSA. W połowie lat 80. do artystów objętych redakcyjnym „mecenatem” doszli Wojciech Waglewski i VooVoo oraz Klaus Mitffoch (w tym Lech Janerka). Oczywiście odnotowywano pojawianie się obiecujących grup (Madame, Rendez Vous, Stan Zvezda, Woo Boo Doo), niemniej poza opisami festiwalu poświęcano im na łamach wyraźnie mniej miejsca. Znajduje to odzwierciedlenie w formach artykułów, jakie się na ich temat ukazywały: sylwetkach, sprawozdaniach z koncertów i wywiadach. Wymienionym tu gatunkom warto poświęcić nieco więcej miejsca.

Jednym z częściej odpytywanych artystów był Grzegorz Ciechowski²⁰, który w jednym z wywiadów, na pytanie redaktora Sopotka o to, jak widzi obecny boom polskiego rocka, i czy młodzi ludzie nie przedkładają dla siebie „celu stania się gwiazdorem polskiego rocka, drugim GC?” odpowiada, iż widzi w tym raczej „działanie szczere i spontaniczne”²¹. O estymie, jaką darzono Republikę, przekonuje numer 8 (131) „Non Stopu” z 1983 roku, w którym Republice poświęcono 6 na 32 pełnych stron, wraz z okładką. Podobnie miała się rzecz z Korą i Markiem

¹⁹ A.Grzegorzcyk, *Śląsk gada po nowemu*, „Non Stop” 1986, nr 11 (170), s. 10–11.

²⁰ Między innymi: J. Rzewuski, *Druga Republika*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 2 (312), s. 12–13; W. Królikowski, J. Rzewuski *Nowe Sytuacje*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 5 (327), s. 5–7; I. Grabowski, *Zwalniamy nieco tempo*, „Non Stop” 1983, nr 4 (127), s. 14; Z. Holdys, *Kurtyna podnosi się*, „Non Stop” 1988, nr 2 (185), s. 7–10.

²¹ W. Soporek, „Non Stop” 1983, nr 8 (131), s. 3–4.

Jackowskim z Maanam²², o których to „rockowych artystach” pisano, że sami mogą dziś dyktować modę²³ i bez trudu być „najlepszą kapelą rockową w naszym kraju”.

W pierwszej połowie lat 80. często opisywanym zespołem był także Oddział Zamknięty. Obok wywiadów z liderem grupy, wiele można było przeczytać także o stylu tekstów zespołu, które „muszą irytować” tych, którzy „oczekują choćby odrobiny artyzmu”, i taką konwencję można albo zaakceptować, albo odrzucić²⁴. Ostatnią z przywołanych grup będzie TSA, uznawana za czołówkę polskiej sceny rockowej i heavy metalowej; w jej przypadku „obok sprawozdań koncertowych i recenzji płyt, także można znaleźć obszerne zapisy rozmów z jej muzykami²⁵.”

Z pozostałych zespołów, wskazywanych na łamach „MM” i „NS” częściej niż inne, należy wskazać dwa, zdaniem niektórych największe objawienia muzyczne (dekady?) w polskim rocku, czyli grupę

²² W „Non Stopie”: B. Gadomski, *Z natury jestem bardzo skromna*, 1982, nr 4 (117), s. 6–7; W. Soporek, *Musyczne wyznania*, 1982, nr 10 (123), s. 4–5; G. Brzozowicz, *Rockony długodystansowiec*, 1986, nr 7 (166), s. 3–5, oraz nr 8 (167), s. 5–7; J. Bojanowicz, *Ludzi są spragnieni i czekają na powrót Maanamu*, 1986, nr 8 (167), s. 3–4. Także: W. Królikowski, *Na zakręcie*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 3 (325), s. 18–20; T. Słoń, *Stałam się egoistką*, „Non Stop” 1988, nr 3 (186), s. 7–10.

²³ *Nasza zabawa*, „Magazyn Muzyczny”, 1983, nr 1 (305), s. 15–18 (w tym plakat na rozkładówce)

²⁴ W. Soporek, *Jary*, „Non Stop” 1984, nr 4 (139), s. 3–4; tamże: A. Nowak, *Pochwała prostoty*, s. 4–6; Roman Rogowiecki, *Rozdział Zamknięty*, „Non Stop” 1984, nr 1 (136), s. 27; W. Królikowski, *Oddział Zamknięty*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 3 (313), s. 15–18 (wraz z plakatem na rozkładówce).

²⁵ W. Królikowski, *Jestem sumieniem zespołu oraz Zawsze chciałem grać rock’n’roll*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 2 (324), s. 24–26; także: W. Pawłowski, *Odwrotna strona metalu*, nr 4 (308), s. 14–19 (w tym plakat na rozkładówce); W. Soporek, *Wybrałem heavy metal*, „Non Stop” 1984, nr 10 (145), s. 6–7; Z. Holdys, *Gitarzysta*, „Non Stop” 1984, nr 7 (142), s. 3–7.

Klaus Mittfoch z Lechem Janerką²⁶ oraz Wojciecha Waglewskiego wraz z VooVoo²⁷.

W tym samym okresie na łamach „MM” zacznie być drukowany cykl prezentujący polskie grupy niezależne. Pierwszy artykuł serii, jego autor – Paweł Sito – poświęci polskim subkulturom, rozpoczynając od stwierdzenia:

Rozłam w polskim rocku jest już chyba widoczny nawet dla tego, kto się nim nieszczerólnie interesuje. Rysować się zaczął on [...] w momencie, [...] gdy muzyka rockowa spodobała się [...] pokoleniu rodziców²⁸.

Sito stworzył syntetyczną ocenę, wnioskując, że dziś „bunt pokoleniowy stał się trochę bardziej uładzony”, a geneza punku wśród polskiej młodzieży jest inna, niż na zachodzie, bo wynika z utraty muzycznego statusu rocka i przejściu młodzieży w kierunku „czegoś nowego”. Stało się to w połowie 1983 roku, kiedy zdano sobie sprawę, że „Nasza Młodzież nie jest jednolita!”.

Źródłem realnej popularności zespołu rockowego w ówczesnej Polsce była, zdaniem Sito, jego pozycja koncertowa. Faktycznie, w obliczu słabego i niewydolnego przemysłu fonograficznego, którego mankamenty stanowiły oś większości rozważań o polskiej scenie muzycznej,

²⁶ M. Proniewicz, *Klaus Mittfoch*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 3 (313), s. 13–14; G. Brzozowicz, *Czy rzeczywiście się cieszą?*, „Non Stop” 1985, nr 3 (150), s. 3–5; tenże, *Szukać dalej*, „Non Stop” 1987, nr 6 (177), s. 6–7.

²⁷ R. Rogowiecki, *Z VooVoo na tropie*, „Non Stop” 1986, nr 6 (165), s. 4–7; S. Gołaszewski, *Alter-na-ty-wy*, „Magazyn Muzyczny” 1987, nr 11 (345), s. 4–5.

²⁸ *Scena alternatywna*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 3 (325), s. 14. Pierwsze zespoły, jakie w kolejnych numerach opisze Sito, to Kult i T.Love Alternative; oba będą się odtąd pojawiać na łamach obu magazynów z większą częstotliwością.

to sprawozdania z koncertów dawały świadectwo (artystycznej) kondycji całego rynku.

Koncerty i festiwale jako element promocji rocka

Koncerty wraz z festiwalami i przeglądami rockowymi stanowiły jeden z najistotniejszych wycinków mozaiki kulturowo-muzycznej lat 80. XX wieku i skupiały, jak w soczewce, polski nurt alternatywny. Więcej omawiano ich w „Non Stopie” i były to głównie wydarzenia festiwalowe²⁹; z polskich koncertów, tu już w obu czasopismach, na pierwszy plan wysuwały się kwestie organizacyjne bądź techniczne. Jako stały element krytyki miały one bezpośredni wpływ na percepcję „żywej” muzyki, przekładając się na ogólne wrażenia artystyczne. Liczba opisywanych polskich koncertów wyraźnie zwiększyła się od roku 1988, choć też tylko w „NS”.

W większości sprawozdań redaktorzy dawali czytelnikom odczuć subiektywny stosunek do opisywanych grup (nie zawsze samych wydarzeń), trudno jednak znaleźć opis koncertu, którego ocena pozostawałaby eufemistyczna lub zwyczajnie nieostra – nawet, gdy ci otrzymywali enigmatyczne podsumowanie koncertu supergrupy Morawski/Waglewski/Nowicki/Holdys, której „muzyka robi wrażenie, choć trudno czasem powiedzieć przy pomocy jakiego mechanizmu”³⁰. Być może ważniejsze od opisu samego wydarzenia w warszawskiej Stodole jest tutaj podsumowanie: „A teraz poczekamy, co dalej o zespole pozwolą nam usłyszeć mass-media”. Z innych przykładów, jeden z koncertów Republiki w 1984 roku został określony jako nudny i niosący rozczarowanie, stąd pytanie redaktora Rogowieckiego: „Quo vadis Republiko? Mielizna

²⁹ W „NS” opisywano więcej koncertów zagranicznych, czego do końca lat 80. nie praktykowano „MM”.

³⁰ A. Piekut, *Coś nowego*, „Non Stop” 1984, nr 11 (146), s. 3–4.

tuż tuż”³¹. W przypadku koncertu Obywatela GC w 1988 roku była „bariera między koncertem bardzo dobrym a genialnym”³².

Ważniejsze z punktu widzenia popularyzacji polskiego rocka i punku były jednak regularne sprawozdania z festiwalu, których rosnące znaczenie odnotowano już w 1982 roku:

Każde niemal miasto, a nawet miasteczko za punkt honoru stawia sobie zorganizowanie mniejszego lub większego przeglądu zespołów rockowych, mimo iż [...] duża ilość tegorocznych zespołów nie szła w parze z wysoką jakością muzyczną i oryginalnością repertuaru³³.

Najlepiej ówczesną muzykę i (kontr)kulturę młodzieżową portretują dwa cykliczne wydarzenia: festiwal w Jarocinie i „Rockowisko”, nawet jeśli po latach część dziennikarzy uznaje, że rolę festiwalu jarocińskiego przeceniano³⁴. Bez względu jednak na późniejszą ocenę, na łamach omawianych periodyków podlegały one dość surowej krytyce. Jerzy A. Rzewuski pisząc o Jarocinie⁸³³⁵ zwracał uwagę na niepotrzebny rozmach imprezy (7 dni!), w którym gubi się jej jakość. Jego zdaniem dobrze się stało, że do konkursu nie dopuszczono „nieudaczników budzących powszechną wesołość”, i że zespoły oceniała komisja złożona z muzyków, a nie dziennikarzy. Zwrócił też uwagę na nieobecność grup

³¹ R. Rogowiecki, *Na żywo. Republika*, „Non Stop” 1984, nr 5 (140), s. 19.

³² J. Skaradziński, „Non Stop” 1988, nr 12 (195), s. 18.

³³ R. Szczepny Wagnerowski, *Bania z festiwalami*, „Non Stop” 1982, nr 8 (121), s. 11.

³⁴ Dla części środowiska festiwal w Jarocinie był „produktem” ówczesnych władz, usankcjonowanym wentylem bezpieczeństwa, który odciągał młodzież od bieżących spraw społeczno-politycznych. Inni uznają, że festiwal ów był przedsięwzięciem stricte komercyjnym, nastawionym na zarabianie pieniędzy. Czytaj między innymi: *Władza musiała to jakoś kontrolować*, Rozmowa G. K. Witkowskiego z M. Wiernikiem, [w:] *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie t. 1*, Poznań 2011, s. 246–250.

³⁵ „Magazyn Muzyczny”, 1983, nr 6 (310), s. 11–14.

popularnych (Lady Pank, Lombard), którym taki występ finansowo się nie opłaca. Anna Dąbrowska³⁶ zasugerowała już wówczas zmianę kierunku rozwoju festiwalu, albowiem dziś „kombinat ten niszczy sam siebie”. Postulat zmian, najczęściej formuły organizacyjnej, będzie się pojawiał wielokrotnie.

Edycja 1984 została określona w „Non Stopie” jako „wydarzenie”, które ma „klimat”; festiwal „młody i prawdziwy”, zarówno od strony organizacyjnej, jak też artystycznej³⁷. W „Magazynie Muzycznym” skupiono się tym razem na krytyce środowiska dziennikarskiego, które niewłaściwie odnosi się do muzyków rockowych, podczas gdy „pacjent pt. polski rock po prostu jest”, i nawet najgłupsza recenzja „nie spowoduje, że nagle zniknie”³⁸.

Wyraźny rozdźwięk pojawił się przy edycji AD1985. Od strony organizacyjnej wyjątkowo krytycznie opisany został w „MM”³⁹: „skończył się tzw. tolerancyjny Jarocin. Rzeczywistość jeszcze raz pokonała ideologię”; i więcej: „Publiczności mało, a i ta śpi”. Autor jeszcze raz zwrócił uwagę, że „jedne zespoły grają w radiu, a koncertów nie sprzedają, a inne odwrotnie”, zaś jarocińskiej publiczności wpaja się, że jest najlepsza, i że uczestniczy w najważniejszym polskim festiwalu. Dla odmiany w „NS” Jarocin’85 podsumowano bardzo pozytywnie, mimo iż „w prasie posypały się gromy”, a dla polskiego radia „miasto Jarocin zniknęło z mapy (nie wolno go wymawiać)”⁴⁰.

Sprawozdanie z Jarocina’86 kontynuowano na łamach „MM” w duchu ostrej krytyki: za dobór wykonawców, koncert heavy-metalowy,

³⁶ *Daleko od Woodstock*, „Non Stop” 1983, nr 10 (133), s. 16–17.

³⁷ J. Sylwin, *Top przestał istnieć*, „Non Stop” 1984, nr 9 (144), s. 3–6.

³⁸ M. Makowski, ZOO, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 6 (316), s. 10–11.

³⁹ tenże, *Enforia. Festiwal*, „Magazyn Muzyczny” 1985, nr 6 (322), s. 23–25.

⁴⁰ G. Brzozowicz, Przemysław Mroczek, *Zabrania się zabraniać*, „Non Stop” 1985, nr 10 (157), s. 3–6.

który „prawie w całości był swego rodzaju mszą na cześć szatana”⁴¹, i brak nowej formuły (tak, by impreza nie straciła zaufania uczestników, bo „w tym roku przegraliśmy”). W „NS”⁴² uznano, że „jest nieźle, a może nawet trochę lepiej”, gdyż pojawiły się „koncepty oryginalne i twórcze, pomysły nietuzinkowe”; co cenne, odnotowano odchodzenie od nowej fali, która na lata usztywniła młode zespoły. Dla odmiany, pozytywne refleksje po kolejnej edycji zawarto w „MM”, w którym Paweł Sito przeprowadził interesujące studium wychodzenia z dotychczasowych konwencji i narodzin nowego gatunku: polskiego punk-folk-rocka. Redaktor w mocnych słowach uderzył jedynie w dziennikarzy innych mediów, nie szukających w rocku i punku niczego poza sensacją, bez pojęcia o samym zjawisku⁴³. W „NS” bilans tej samej edycji przedstawiono bardziej powściągliwie; o zespołach napisano raczej z chłodną nadzieją, a ciężar uwagi (i krytyki) skupił się na nowych tendencjach, efektem których jest „prawie nienawiść do ballad, trochę za mało reggae, coraz mniej punku, dużo miernego bluesa i średniego metalu”⁴⁴.

W leadzie wprowadzającym do wywiadu z kierownikiem programowym Jarocina’87, Marcinem Jacobsonem⁴⁵, czytamy: „Co roku w sierpniu, a także kilka tygodni później, w całej prasie krajowej pisze się o festiwalu w Jarocinie”, a potem – „impreza się kończy, wierszówki zostają wypłacone [...]”. Rzeczywiście, Jarocin uznawany był za wydarzenie, którego każda edycja musiała zostać w mediach opisana i zilustrowana,

⁴¹ P. Sito, *Centralne dożynki*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 9 (331), s. 28–29.

⁴² J. Skaradziński, *Raz do roku w Jarocinie*, „Non Stop” 1986, nr 10 (169), s. 3–7.

⁴³ *Bezczelne dzieci i tolerancja*, „Magazyn Muzyczny” 1987, nr 11 (345), s. 10–11.

⁴⁴ J. Skaradziński, *Rock around the clock*, „Non Stop” 1987, nr 10 (181), s. 3–6.

⁴⁵ B. Józwiak, M. Makowski, *W połowie*, „Magazyn Muzyczny” 1987, nr 12 (346), s. 4–5.

a choć oczekiwania wobec niego zdawały się być różne, postrzegany był jako ogólnopolskie święto rockowej młodzieży. Drugi ze wspomnianych festiwałów, czyli łódzkie Rockowisko, był jednym z kilku krajowych przeglądów. Pomimo lokalnego charakteru, nierzadko opisywano go z równym Jarocinowi zainteresowaniem, choć wyraźnie większą krytyką; uwagę ogniskowano jednak na występujących tam artystach, niż jego kulturowej i organizacyjnej otocze.

Wiesław Weiss, sprawozdając z Rockowiska'82, wymieniał zespoły warte zainteresowania, chwalał m.in. Oddział Zamknięty za dobry poziom i „odrobinę wdzięku”, ale też krytykując RSC– za banalne teksty i brak inwencji w grze na instrumentach klawiszowych. Za najciekawszy zespół Rockowiska Weiss uznał Republikę, której „kompozycje nie są bynajmniej skomplikowane”, jest w nich miejsce na „kolorystyczny kontrapunkt, wyrazisty dwugłos”, choć grupie grozi „pułapka introwertyzmu intelektualnego i muzycznego”. Poddając mocnej krytyce kolejną edycję, Witold Pawłowski porównywał serca fana muzycznego do kibica, który musi wybrać między Lombardem a Lady Pank, gdyż sale przy TSA, Maanam czy Republice coraz częściej pustoszeją⁴⁶.

Także kolejną edycję poddano szerokiej krytyce, głównie ze względu na dobór wykonawców, choć tym razem rozciągnięto ją też na akredytowanych dziennikarzy oraz problemy techniczne. Występ Woo Boo Doo został sprowadzony do jednego, sarkastycznego komentarza: „wołę słuchania miałem jak najlepszą, organ słuchu też w porządku, a mimo to nie słyszałem nic”⁴⁷. Mirosław Makowski, opisując kolejny przegląd,

⁴⁶ *Cienki lód*, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 2 (312), s. 9–10.

⁴⁷ J. Chojnacki, *Rockowisko'84*, „Non Stop” 1985, nr 2 (149), s. 20–22.

już w tytule artykułu – „Dno” – wystawia mu ocenę, podkreślając: „To był najkosztowniejszy pogrzeb, jaki widziałem”⁴⁸.

Oprócz wspomnianych, czytelnicy obu pism mogli przeczytać także korespondencje z innych muzycznych wydarzeń festiwalowych i przeglądów w Polsce. W nich też należy upatrywać rzeczywistej, wspartej empirycznie diagnozy stawianej wówczas całej rodzimej muzyce rockowej. Wystarczy spojrzeć na wnioski po Rock Arenie⁴⁹, wedle których w roku 1983 punk jest śmiesznym anachronizmem, wynikającym raczej z artystycznego zmysłu prowokacji, a nie intencji czysto muzycznych. O Rock Arenie AD 1985 przeczytać można w „MM”, że nadszedł czas próby, „wymagający rockowej charyzmy, ale jej nosicielej jakoś nie widać na horyzoncie”. Co więcej, „nasz improwizowany [...] przemysł rozrywkowy, nie potrafi zapewnić krajowej muzyce rockowej stabilizacji”⁵⁰.

Pod koniec 1986 roku Paweł Sito i Grzegorz Brzozowicz⁵¹ przeprowadzili muzyczną wiwisekcję Nadmorskiego Festiwalu Wylączności „Nowa Scena” i siódmej edycji „Poza kontrolą”. W tych przypadkach motywem wiodącym jest albo opinia o jakości pracy dziennikarzy zajmujących się muzyką rockową (Sito), albo o kondycji rodzimych festiwali i samego rocka w ogóle (Brzozowicz). Drugi z przywołanych dziennikarzy wskazuje też, że nastąpił wyraźny spadek zainteresowania rockiem wśród ludzi młodych, głównie z powodu braku nowej, przełomowej oferty artystycznej, przerażającej wtórności nowych autorów, a także indolencji organizacyjnej:

⁴⁸ „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 7 (329), s. 10–11.

⁴⁹ W. Weiss, *Arena*, „Magazyn Muzyczny” 1983, nr 5/1983, s. 14–17.

⁵⁰ W. Królikowski, *Lekcja na Arenie*, „Magazyn Muzyczny” 1985, nr 4 (320), s. 10–11.

⁵¹ P. Sito, *Morze się uda*, Grzegorz Brzozowicz, *Muzyka ważna*. „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 11(333), s. 13–19 (w tym 4 strony zdjęć zespołów).

Polska nowa fala rodziła się w mękach, bez jakiegokolwiek pomocy i wręcz na przekór radiowym prezenterom i rockowym specjalistom [...] [a] nasi fachowcy nie byli przygotowani do muzycznej rewolucji.

O technologicznym aspekcie przeglądu Od Nowa pisał Jerzy A. Rzewuski, wskazując na fatalne nagłośnienie, które uniemożliwi wyłonienie czegoś muzycznie cennego⁵². Redaktor przytacza też wprowadzie rozmowy zakulisowe o współpracy dziennikarzy „Trójki” i tekściarzy, wspólnie promujących w radiu konkretnych wykonawców, i tym samym decydujących o rynku. Łatwość, z jaką Rzewuski przechodzi od opisu muzyki do realiów branży pokazuje, po jakich obszarach poruszali się ówcześni żurnaliści. Nie znaczy to, że elementy krytyki muzycznej schodziły na dalszy plan. Wspomniane zarzuty naśladownictwa i ogólna kontestacja rodzimej „alternatywy”, nieobecnej w mass mediach, złożyły się na sprawozdanie z przeglądu Poza Kontrolą⁵³. W sprawozdaniu z trójmiejskiej Nowej Sceny znajduje się też manifest autora: „mam już dość punk rocka AD’77. [...] mija 10 lat, a wy gracie wciąż to samo i tak samo”. Opisując inną edycję przeglądu, Tomasz Słoń ocenił występy: Sztynnego Pała Azji („wyszedłem po 10 minutach”), Róż Europy („taniec w środku nocy to dobra rzecz”), Armii („ostro, równo, sprawnie – nie mam pytań”), Bielizny („ta kapela już dawno powinna nagrać longplaya”), Pancernych Rowerów („odleciały daleko, daleko – nie nadążam”), Fotonesu („rutyniarze nie zginą”, choć na koncercie „szybko robi się nudno”), Kultu (zespół nie pracuje nad sobą, „niespodzianki jednak nie było”). W optymistycznym podsumowaniu czytamy: „Polski rock żyje i ma się nieźle. Szkoda tylko, że nie ma go na płytach”⁵⁴.

⁵² *Aukcja blotek*, „Magazyn Muzyczny” 1983, nr 5 (309), s. 6.

⁵³ P. Mroczek, „Non Stop” 1985, nr 11 (158), s. 21–22.

⁵⁴ „Non Stop” 1987, nr 9 (180), s. 23–25.

Nową muzykę, na podstawie toruńskiego przeglądu Od Nowa, obrazował Grzegorz Brzozowicz, dowodząc, że mimo braku oszalamiających występów wciąż „najciekawsze rzeczy w polskim rocku dzieją się w muzycznym podziemiu”⁵⁵.

W połowie lat 80. redaktorzy zwracali uwagę na zmęczenie publiczności nowym polskim rockiem, który miał coraz mniej do zaoferowania, a dodatkowo organizatorzy wprowadzali horrendalne ceny biletów na koncerty, zniechęcając do uczestnictwa w nich. Wiesław Królikowski podsumowywał: „Rok 1986 okazał się rokiem kryzysu krajowej muzyki młodzieżowej, tak z przyczyn przez nią zawinionych, jak i od niej niezależnych”⁵⁶. Wyraźnie było to widać w ocenach rodzimych festiwali.

Fonografia w ostatniej dekadzie PRL

Ostatnim, wymagającym przywołania gatunkiem, który wpływał na odbiór i popularyzację muzyki rockowej w Polsce lat 80., były recenzje płyt. Także w tym przypadku jednak należy już na wstępie poczynić zastrzeżenia, albowiem w tamtych latach recenzje krytyków muzycznych nie kreowały popytu na płyty jako produkt – ich podaż dalece odbiegała od realiów normalnego rynku. Dziennikarze inercyjnie poruszali się więc po obszarze zastanym, repertuarze opartym na produkcjach wykonawców znanych i popularnych, często fatalnej jakości, na której to – zamiast zawartości artystycznej – skupiali się. Aberracje w rodzimej fonografii były synonimem karykaturalnego kształtu całego rynku muzycznego.

Dla lepszej ilustracji problemu wystarczy sięgnąć do wywiadu z dyrektorem „Polskich Nagrań”, Adamem Karolakiem:

⁵⁵ *Muzyka niechciana*, „Non Stop” 1984, nr 11 (146) s. 9–10.

⁵⁶ *Upór w Operze*, „Magazyn Muzyczny” 1986, nr 9 (331), s. 24–25.

Początkujący wykonawca nie ma żadnych szans na wydanie płyty w PN, a jak już płyta się ukaże, to leży promocja. [...] W Polsce sytuacja postawiona jest na głowie: najpierw radio lansuje utwór, potem jest on nagrywany, a jak się ukaże na płycie jest już pozycją archiwalną⁵⁷.

Esencja obrazu polskiego przemysłu muzycznego, zawarta w tych zdaniach, ilustrowała poziom dystrybucji, także medialnej, wszystkich trendów w polskiej muzyce rockowej. Wątki dotyczące fonografii dosadnie opisywał na łamach „NS” Jerzy Bojanowicz⁵⁸, dzieląc się gorzką refleksją na temat zasad jej funkcjonowania – od spraw ZAiKS-u, poprzez tantiemy, wynagrodzenia, organizację czy odgórne nakazy prezentowania odpowiedniej ilości polskiej muzyki w mediach. O tym jak jest, a jak być powinno (wszystko „jest możliwe, nawet na naszym «rynku»”) pisał Jan Skaradziński⁵⁹, a zdaniem Antoniego Piekuta, „żeby zająć się polskim rockiem, trzeba więcej niż telewizyjnej gęby”, bo „najprzemoźniejszym czynnikiem ograniczającym działanie jest autocenzura”⁶⁰. Także w „MM” znajdziemy artykuły o zapaści w polskiego rynku płytowego.

Jeśli spojrzeć na sam poziom publikowanych recenzji polskich wydawnictw, trzeba zauważyć, że cechował krytyczny subiektywizm i bezkompromisowość, nawet w stosunku do produkcji z rockowego mainstreamu. Egzemplifikacją postaw dziennikarzy „NS” jest recenzja zachodniego wydania albumu Maanam *Wet Cat*⁶¹, który „nie jest żadną rewelacją”, a eksportowa Kora stała się wygładzoną, mechaniczną

⁵⁷ J. Bojanowicz, *Nie mam nic do stracenia*, „Non Stop” 1986, nr 1 (160), s. 12–15.

⁵⁸ Tenże, *Może lepiej niż gorzej*, „Non Stop” 1985, nr 4 (151), s. 9,12; *Co z reformą w naszym show businessie?*, „Non Stop” 1987, nr 9 (180), s. 3–4

⁵⁹ *Reklama dźwignią handlu?*, „Non Stop” 1987, nr 2 (173), s. 10–11.

⁶⁰ A. Piekut, *Łojenie*, „Non Stop” 1987, nr9 (180), s. 4–5, 18–19.

⁶¹ „Non Stop” 1985, nr 6 (153), s. 28

wokalistką. Roman Rogowiecki zakończył recenzję małym ogłoszeniem: „NS skończył już z drukowaniem peanów menażerów na temat sukcesów ich zespołów za granicą”. Zdanie to z powodzeniem można przełożyć na ogół ocenianych w magazynie albumów, nie tylko rockowych. Przykładów mocnej krytyki jest zresztą więcej.

I tak, zdaniem wspomnianego autora, album Republiki *Nowe sytuacje* przynosi „tylko samo argumentów przeciwnikom, co zwolennikom zespołu”, zawiera bowiem kawał „dobrej, nowoczesnej muzyki tanecznej”, z tekstami, które są magmą słowną „w której można doszukać się efektownych metafor”⁶². W porównaniu do krążka *Nieustanne tango*⁶³, debiut zostaje oceniony jako schematyczny, z rażącą poetyką Ciechowskiego, który dotąd „niczym Atlas dźwigał na swych barkach wszystkie stresy naszej cywilizacji”. Redaktor wypomina też, że Republika jest ulubionym dzieckiem „Trójki”, czego efektem jest „obrzydzenie” dla kilku utworów i wejście „na barykadę show businessu”.

O krążku Klaus Mitffoch⁶⁴ można wówczas przeczytać:

Jest wśród pośmiertnych albumów [...] przykładem na to, jak bardzo wyobrażenie o naszym muzycznym rynku odbiega od jego rzeczywistego kształtu. [...] Oto bowiem ucieleśniony został pomysł, który dotyczył początku artystycznej drogi, a okazało się wspomnieniem o myśleniu.

W przypadku płyty Brygady Kryzys autor uznał, że mamy do czynienia z czymś, co zostanie zapamiętane jako rodzaj „ekstrawaganckiego incydentu, pozbawionego jakichkolwiek artystycznych wartości”. Jedynym atutem nowej płyty TSA jest wokalista, Marek Piekarczyk, dzięki któremu daje się jej „słuchać bez znużenia”, albowiem on „jako pierwszy potrafi

⁶² wk, „Magazyn Muzyczny” 1983, nr 5 (309), s. 30.

⁶³ „Non Stop” 1985, nr 1 (148), s. 25.

⁶⁴ dr avane, „Non Stop” 1985, nr 3 (150) s. 25–26.

przekonująco wykonywać repertuar hard rockowy”. Inny, dwukrotnie zrecenzowany album TSA *Heavy Metal World* określony został jako „ładnie opakowany kawał bezwartościowego plastyku”, podczas gdy w „MM” uznany został za poprawny w swym gatunku, a jedyne zastrzeżenia poczyniono do strony lirycznej⁶⁵. W tym samym magazynie w 1987 roku KAT uznany został za „archaiczny”, bo „satanizm w polskiej tradycji nie jest zbyt zakorzeniony”. Płyta Banku *Jestem panem świata* stanowi karkołomny kompromis pomiędzy ciężkim rockiem a muzyką ugrzecznioną; efekt – płyta banalna i przeciętna, teksty w pseudopoetyckiej i pseudoproblemowej konwencji. Z mocną krytyką spotkał się też album Perfectu *Unu*, który wyłącznie ze względu na obecność *Autobiografii* będzie „interesującym dokumentem pewnego okresu”, ponieważ pozycja jest wtórna, kwestionuje dotychczasowe dokonania zespołu.

Muzyka debiutantów, jeśli jakimś sposobem ukazywała się na nośnikach, była przez redaktorów oceniana równie surowo i bezkompromisowo. Przykładowo, płyta Rezerwatu została określona jako 8 utworów, które bezlitośnie obnażają wszelkie niedostatki „brak inwencji i irytujące [...] nadużywanie zmian tempa”, co powoduje, że „od hysterii do megalomanii jest tylko jeden krok”. Ten sam album w „NS” został oceniony wyłącznie jako „dobry pop”⁶⁶. O debiucie płytowym grupy Jan Kowalski przeczytać można w „MM”, że wszyscy piszący o wtórności w polskim rocku „otrzymali realny argument uzasadniający prawdziwość tych twierdzeń”. Recenzent „NS” dodał, iż po przesłuchaniu nabrał przekonania, „że hasło «no future» wciąż obowiązuje w naszej kulturze”⁶⁷.

⁶⁵ wk, „Magazyn Muzyczny” 1985, nr 1 (317), s. 28.

⁶⁶ Jr, „Magazyn Muzyczny” 1984, nr 4 (314), s. 30. Według autora, grupa miała być „Wielkim Odkryciem” po Rockowisku’82; Ro-ro, „Non Stop” 1984, nr 1 (136), s. 24.

⁶⁷ dr avane, „Non Stop” 1986, nr 2 (161), s. 26.

Jak wspomniano, nadrzędnym problemem dziennikarzy muzycznych był w latach 80. XX wieku dostęp do wydawnictw płytowych – polskie albumy albo się nie ukazywały, co było krzywdzące dla młodych zespołów wyróżnianych na festiwalach, albo trafiały do sklepów w znikomych nakładach. W efekcie recenzja była opisem płyty, która trafić może, co najwyżej, do małej grupy odbiorców (fanów). Musiało to dawać redaktorom poczucie dość osobliwego, acz wątpliwego, komfortu przy ich recenzowaniu. Trudno tym samym ocenić realny stosunek dziennikarzy do artystycznych dokonań wykonawców, których na łamach obu czasopism opisywali. Jedyny, pełny obraz polskiego rocka mogli oni stworzyć na podstawie wspomnianych już korespondencji festiwalowych lub przy okazji pisania sprawozdań z pojedynczych koncertów. Pomimo to recenzje dostarczały gotowego materiału do dyskusji z czytelnikami, co z kolei było widoczne w przytaczanych na łamach listach do redakcji⁶⁸.

Podsumowanie

W 1988 roku Jerzy Rzewuski napisał do „Magazynu Muzycznego” jeden z najbardziej celnych tekstów o polskim rocku lat 80., w którym przyznał:

Boom rockowy z początku lat osiemdziesiątych był nie tyle świadectwem siły polskiej odmiany tego gatunku, obietnicą jego świetlanej przyszłości, ile efektem rozbudzonego przez ówczesne okoliczności instynktu stadnego⁶⁹.

Jego zdaniem był to naturalny etap rozwoju, który pozwolił na naturalną selekcję, rozdział zawodowców od amatorów (ci drudzy znajdują sobie

⁶⁸ Listy te były ważnym elementem wymiany opinii nt. stanu polskiej muzyki; w „NS” wypełniały przedostatnią stronę wydania (rubryka „Oblady Oblada”), w „MM” ich objętość była nieregularna i zajmowała maksymalnie jedną szpaltę.

⁶⁹ *Koniec radosnego dryfowania*, „Magazyn Muzyczny” 1988, nr 10 (356), s. 23.

miejsce w nowej rzeczywistości, ale na jej obrzeżach, a nie na pierwszym planie). Z tego też względu uważał, że nie ma mowy o kryzysie w polskim rocku, albowiem był on od zawsze, tyle że „utajony”.

Wiesław Królikowski zdawał się precyzyjnie lokować zainteresowanie muzyką rockową ze strony dziennikarzy, pisząc: „dziś czasopisma chętnie publikują teksty o rocku, bo to podnosi nakład”⁷⁰. Diagnozy stawiane dziennikarzom zajmującym się muzyką w latach 80. korespondowały z opinią Królikowskiego, niemniej z perspektywy czasu można zastanowić się, czy pisanie w ogóle o muzyce innej niż rozrywkowa i pop, nie przynosiło młodzieżowym gatunkom w ogólnym rozrachunku więcej korzyści.

W 1987 roku na łamach „MM” polska muzyka zaczęła być w defensywie; pojedyncze sylwetki lub wywiady wyraźnie ustępowały miejsca opisom zachodnich trendów, choć na łamach miesięcznika pojawiano się wiele felietonów i rozpraw o sytuacji polskiej muzyki rockowej. Wielu dziennikarzy, by przywołać Wiesława Królikowskiego, pisało o poważnym kryzysie polskiego rocka, „przegrzanej rockowej koniunkturze” i rozpadzie w 1986 roku krajowej czołówki rocka⁷¹. W tym tonie wypowiadali się także Sito, Brzozowicz, Makowski czy Halber. Zmiany następowały także w „NS”; od 1 stycznia 1988 roku stanowisko redaktora naczelnego objął Zbigniew Holdys i periodyk wyraźnie zbliżać się zaczął do fanzinu, tak w treści, formie, jak i szacie graficznej⁷². Zauważalne stało się coraz mniej poważne podejście do nowych zjawisk w polskiej muzyce gitarowej, by nie powiedzieć – muzyce w ogóle.

⁷⁰ *Nasza zabawa*, „Magazyn Muzyczny”, 1983, nr 1 (305), s. 15, 18.

⁷¹ *W połowie*, „Magazyn Muzyczny” 1987, nr 1 (335), s. 7–9.

⁷² D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe. Od Non Stopu do Teraz Rocka*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, nr 1–2 (181–182), s. 142–147.

Mimo podobnej roli, jaką winny pełnić magazyny muzyczne, podejście do polskiego rocka w „Non Stopie” i „Magazynie Muzycznym” postrzegać trzeba dywergentnie. „NS” pisał o polskim rocku jego językiem, bliższym młodzieżowemu, choć do końca lat 80. nie przekraczającym bariery slangu. O polskim rocku powstało wówczas wiele tekstów polemicznych, felietonów, z głównym punktem odniesienia do stanu polskiego dziennikarstwa, przemysłu fonograficznego czy analizy ruchów młodzieżowych. W „MM” widać było większy rozdział „awangardy” od „mainstreamu”, choć i jego redaktorzy przedstawiali na łamach trafne spostrzeżenia i szerokie refleksje na temat funkcjonowania polskiego przemysłu muzycznego.

W jakim stopniu redaktorzy obu czasopism wpływali na kierunek rozwoju polskiego rocka i punk rocka? Trzeba przyznać, że nie usadowili się oni na pozycji biernych obserwatorów, przewrotnie krytykujących rynek, lecz starali poruszać w jego ograniczonych ramach, pokazując czytelnikom przemysł muzyczny od strony, jaka jest, i jaka być powinna. Pozycja ówczesnych dziennikarzy muzycznych, wyznaczana dostępem do produktów rynku muzycznego, najlepiej predestynowała ich do roli kreatorów rynku muzycznego i kierunków jego rozwoju. Bezkrytyczne wspieranie wszystkiego, co ma związek z polskim punkiem czy rockiem (bez względu na jego wartość) i jest w opozycji do muzyki popularnej, wpłynęłoby jednak negatywnie na ich wiarygodność i byłoby dowodem błędnie pojmowanej roli społecznej, jaką pełnili. To jednak nie miało miejsca.

Bibliografia

- Baran D., *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe. Od Non Stopu do Teraz Rocka*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, nr 1–2 (181–182).
- Czupryn A., *Byli buntownikami walczącymi z komuną. Co robią dziś dorosłe dzieci Jarocina?*, „Polska The Times” 08 V 2016 [online], <http://www.polskatimes.pl/artukul/3854377,byli-buntownikami-walczacymi-z-komuna-co-robia-dzis-dorosle-dzieci-jarocina,id,t.html> [dostęp: 10 IV 2017].
- Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
- Trudzik A., *Rekonstrukcja historii – prasa muzyczna, jako pomijany segment prasy wydawanej oficjalnie w stanie wojennym*, [w:] *Media i dziennikarstwo w XX wieku. Studia i szkice*, red. M. Kaczmarczyk, M. Boczkowska, Sosnowiec 2015.
- Wojciechowski K., Makowski M., *Pokolenie J8. Jarocin '80–'89*, Poznań 2011.
- Witkowski G. K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie t. 1*, Poznań 2011.
- Witkowski G. K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie t. 2*, Poznań 2012.
- Witkowski G. K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie t. 3*, Czerwonak 2013.
- „Non Stop” (roczniki 1983–1989).
- „Magazyn Muzyczny” (roczniki 1982–1989).

Notka o autorze

Dariusz Baran – ur. w 1977 roku, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce; absolwent Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (politologia), obecnie Krakowska Akademia im. A.F. Modrzewskiego. Porusza się po obszarach naukowych związanych ze społecznym i politycznym oddziaływaniem mediów (starych i nowych); badacz współczesnego dziennikarstwa i prasy muzycznej. Autor publikacji m.in. z zakresu nauk o mediach (*Media muzyczne w Polsce po 1989 roku – skąd, dokąd?*, 2016) czy filmu (*Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego*, 2016).

Lista Przebojów Trójki. Wpływy, fani, przeobrażenia

Słowa kluczowe:

lista przebojów, Marek Niedźwiecki, Program III Polskiego Radia

Keywords

chart, Marek Niedźwiecki, Polish Radio Program III

Wśród podstawowych funkcji radia wymienić można komunikacyjność interaktywność i integracyjność. Gatunkiem, w którym spełnia się każda z tych zasad, często niemalże równolegle jest lista przebojów, której szczególnym przykładem może być Lista Przebojów Programu Trzeciego Polskiego Radia, funkcjonująca wśród słuchaczy jako Lista Przebojów Trójki (LP3). Grażyna Stachyra istotę listy przebojów ujmuje w ten sposób:

Jedyny [gatunek – P.W] spośród radiowych „nazywany na antenie”. Z uwagi na charakterystyczną konstrukcję jest bowiem łatwo identyfikowalny. W trakcie audycji prezentowana jest „lista” utworów muzycznych (dobieranych według zasad odpowiadających rozgłośni lub wytyczanych przez prowadzącego), natomiast słuchacze wyrażają swoją aprobatę lub dezaprobatę dla nagrania poprzez oddawanie na nie (lub nie – niekiedy wprowadza się bowiem formułę głosu „ujemnego”, odbierającego punkt danej piosence) swojego głosu w różnej formie: telefonicznej, listownej, e-mailowej lub SMS-owej¹.

Reprezentatywność LP3 dla owej definicji oraz wyżej wymienionych funkcji wynika między innymi z czasu trwania audycji. Jest to nie tylko gatunek

¹ G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008, s.175.

najodpowiedniejszy dla zobrazowania ich realizacji, ale i najdłuższy. Nie bez znaczenia jest również niejednolita, urozmaicona budowa. Jak zauważa badaczka, uzupełnieniem podstawowej formuły głosowania są formy gatunkotwórcze występujące we współczesnych realizacjach listy przebojów:

- muzyka jako dominanta, gdyż stanowi ona esencję tego typu programów,
- swoiście pojmowana sonda, wyrażająca się w formule głosowania,
- call-ins,
- wejście antenowe,
- konkurs (czasem w wersji zdawkowej),
- autoreklama,

Formuła głosowania bywa wzbogacona także o takie elementy jak:

- wywiad,
- inne, aranżowane ad hoc gatunki (np. parasłuchowisko)².

LP3 wykorzystywała lub częściowo nadal wykorzystuje wszystkie te formy, zatrzymując przy radioodbiornikach stałych słuchaczy i pozyskując nowych. Nadawana jest od 1982 roku, początkowo w sobotnie, następnie w piątkowe wieczory, średnio przez trzy godziny. Obecnie Program III plasuje się na czwartym miejscu w wynikach badań słuchalności z wynikiem 7,7%³. Jest to drugi, po I Programie Polskiego Radia nadawca publiczny. Najnowsze badania Radio Track Millward Brown dowodzą, że:

[...] w okresie od października 2016 roku do marca br. Program 3 Polskiego Radia był liderem słuchalności w czterech dużych polskich miastach: Lublinie, Szczecinie, Toruniu i Wrocławiu.

² Tamże, s.176.

³ www.wirtualnemedial.pl/artukul/rynek-radiowy-w-polsce-i-kwartal-2017-liderem-rmf-fm, [dostęp: 18 IV 2017].

Ponadto Trójka znalazła się na podium jeszcze w jedenastu innych ośrodkach miejskich⁴.

Oczywiście trudno rozstrzygnąć jaki udział w wyniku mają słuchacze czy też, jak zwykł ich nazywać Niedźwiecki „wyznawcy”⁵ listy, ale z pewnością można uznać audycję za część tego wyniku. Przez lata współtworzyło ją kilka osób jednak najbardziej kojarzona jest z Markiem Niedźwieckim, który nazywał audycję „elementem stabilizacji w chaosie”⁶. Przez chaos możemy rozumieć zarówno wszystko co pozaradiowe dla autora, ale także trudny czas dla Polski i dla ówczesnego rynku medialnego. Stabilizacja w postaci około weekendowych spotkań antenowych była stałym elementem w kalendarzu miłośników muzyki. Trzeba pamiętać, że dostęp do jakichkolwiek nośników był, jeśli nie niemożliwy, to bardzo utrudniony. Lista była więc rodzajem okna wychodzącego poza Żelazną Kurtynę, swoistym powiewem świeżości i kreatorem trendów. Przemysł muzyczno-fonograficzny wyglądał wówczas zupełnie inaczej. Artyści na początku swojej kariery nie mieli możliwości niezależnego zaprezentowania swojej twórczości np. w Internecie, a nagranie płyty również nie gwarantowało możliwości jej sprzedaży. Słuchało się rzadko, więc czekało się na coś wartościowego, nietuzinkowego i najlepiej – antysystemowego. Twórcy LP3 rozumieli te potrzeby i serwowali ciekawą muzykę, zaspokajając audytorium. Dziennikarz radiowy i telewizyjny Andrzej Turski pisał, że: „wzrosła popularność rocka w Polsce. Zauważyliśmy to zjawisko, zaczęliśmy te kapele promować i na tym budowaliśmy popularność”⁷.

⁴ www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/1757519,Trojka-liderem-sluchalnosci-w-Lublinie-Szczecinie-Toruniu-i-Wroclawiu [dostęp: 27 IV 2017].

⁵ B. Janiszewski, *Moja Trójka*, Warszawa 2013, s.99.

⁶ M. Niedźwiecki, *Nie wierzę w życie pozaradiowe*, Warszawa 2011, s.37.

⁷ M. Gutowski, *Trójka z dżemem: palce liżać: biografia penneho radia*, Kraków 2012, s. 124.

Niedostępność wytwarzała aurę wyjątkowości, a jej obecność była czymś więcej niż tylko słuchaniem:

Dzisiaj muzyka stała się po prostu rozrywką i elementem show-biznesu, który ma przynosić zyski. Dwadzieścia lat temu muzyka była czymś zdecydowanie więcej. Pociągała za sobą całe pokolenia, to wokół niej powstawały subkultury, zestaw ulubionych artystów potrafił powiedzieć więcej o człowieku niż kilka godzin rozmowy. Przede wszystkim jednak można było wypełnić nią cały swój świat⁸.

Tysiące słuchaczy zarażonych przez prowadzącego cotygodniową rutyną wywierały duży wpływ na kształt przekazu radiowego. Co oczywiste – poprzez głosowanie, ale także na inne sposoby. Tak prozaiczna forma kontaktu jak telefon do studia potrafił nadać ton całej audycji. Wspomnienia, preferencje czy pomyłki aktywnych słuchaczy emitowane bądź cytowane na antenie to stałe elementy listy. Niejednokrotnie również, niejako poza świadomością odbiorców, pozaantenowe telefony czy inne formy aktywności jak listy lub maile, nakierowywały prowadzącego na konkretne anegdoty przytaczane już *on air*. Interakcje między odbiorcami a nadawcą, zapośredniczone przez tradycyjną lub elektroniczną pocztę, ograniczone były czasem pomiędzy ich wysłaniem, a odczytaniem. Do papierowych form korespondencji należały listy, czasem od stałych słuchaczy, zawsze w tej samej papeterii i z tą samą formułą powitalną. Do studia wysyłano również kartki pocztowe z najróżniejszych zakątków świata. Tego typu aktywności były wymarzoną „materiałem” do opracowania i skomentowania na antenie. W późniejszych czasach reakcje na maile mogły być niemal natychmiastowe: pozytywne lub negatywne opinie prowokowały dyskusje lub monologi w studiu. O dużej świadomości

⁸ B. Janiszewski, dz. cyt., s. 43.

i lojalności względem słuchaczy mogą świadczyć słowa Marka Niedźwieckiego:

Wiadomo, że nowości i awanse nie mogą być skracane. Fani są obrażeni jak ja skracam piosenki. Partyzant Dżemu ma 6 minut i jest dwadzieścia tygodni na Liście, ale to nie ma znaczenia. Jak poszedł dwa oczka do góry to ma być w całości. Fani mają to w domu na płytach, ale chcą to mieć w radiu. Nie mogę tego skrócić⁹.

Obowiązywały więc pewne zasady wypracowane przez lata, a ich nieprzestrzeganie mogło skutkować utratą słuchaczy. Wszelkie przejawy zaangażowania, poczynając od głosów, a skończywszy na rozbudowanych wypowiedziach, współtworzyły przestrzeń LP3 czasami nawet nieintencjonalnie. Każdą z tych wiadomości można zaliczyć do rodziny głosów, których nie słyhać.

Oprócz słuchaczy tworzyły ją prawdziwe lub wymaginowane postaci biorące udział w przygotowywaniu audycji: korespondenci, realizatorzy, pomocnicy. Jedną z nich była „Baśka” – Barbara Głuszcak – wieloletnia realizatorka¹⁰:

Ja Baśkę uruchomiłem jako taką osobę, do której mówię coś, jednocześnie wiedząc, że słucha nas cała reszta. Mówiłem na przykład, że Baśka jest fanką polszczyzny, a ona nienawidziła, poza wyjątkami, polskich zespołów. Uruchamiałem ją, zmuszając do tego, żeby bez powiedzenia słowa funkcjonowała w głowach

⁹ Tamże, s. 191.

¹⁰ „Baśka” – jak nazywał ją również na antenie Marek Niedźwiecki nie lubiła polskiej muzyki rozrywkowej, więc w audycjach była przekornie przywoływana jako jej wielka fanka. Zmarła 9 lipca 2001 roku. Ostatnie zrealizowane przez nią notowanie miało numer 976, a emisję 13 października 2000 roku. Współcześnie audycję realizują Michał Jakubik, Zofia Kruszevska i Agnieszka Łukasiewicz.

sluchaczy. Istniała, rozpalala wyobraźnię, a ja robiłem sobie bohatera, który niby był obok mnie, z którym rozmawiałem¹¹.

Kolejnym kobiecym głosem była Halina „Helen” Wachowicz – odbierała telefony i decydowała, kto pojawi się na antenie, a także zapowiadała dziesiąte miejsce na liście. Rolę korespondentów pełnili Alina Dragan z Holandii, Wojciech Żórnika z USA i późniejszy prowadzący Piotr Baron z Vancouver. Ich funkcja, choć często niedostępna w pełni dla słuchaczy, była niebagatelna w kreowaniu wyobraźni, ale też w zwyczajnym procesie informowania o tym, czego słucha się na Zachodzie.

Za czynnik ludzki mniej sympatyzujący z radiem można uznać cenzurę. W budynku stacji swoje stanowisko miała osoba odpowiedzialna za „filtrowanie” treści, co w rzeczywistości odbywało się dość łagodnie. Marek Niedźwiecki pokazywał plan audycji, który akceptowano wyrażając to podpisem. Gdyby jakiś niepożądany przekaz, zakamuflowany czy też nie, pojawił się w eterze, przez wzgląd na ulotność medium, niewiele można by *post factum* zrobić, poza nałożeniem kary. Miało miejsce kilka incydentalnych sytuacji, jak wtedy, gdy funkcjonariuszom polecano: „metodami operacyjnymi wzmocnić tendencję spadkową piosenki i wyeliminować ją z Listy Przebojów po dwóch, trzech tygodniach...”¹². Dotyczyło to utworu *Mniej niż zero* grupy Lady Pank, który zdaniem władz kojarzył się ze śmiercią Grzegorza Przemyka¹³. W drugim przypadku ofiarą systemu stała się twórczość zespołu Maanam, objętego zakazem emisji. Niedźwiecki miał

¹¹ B. Janiszewski, dz. cyt., s.196.

¹² Tamże, s. 195.

¹³ 14 maja 1983 roku zmarł pobity przez Milicję Obywatelską dwunastoletni maturzysta Grzegorz Przemyk. Tysiące ludzi zgromadzonych na cmentarzu na Powązkach dały wyraz swojego protestu przeciwko władzy komunistycznej. Zob. www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/841291,Grzegorz-Przemyk-smiertelnie-pobity-maturzysta, [dostęp: 25 IV 2017].

utrudnione zadanie, bowiem w zestawieniu pojawiły się trzy utwory Kory i muzyków. Konieczne było znalezienie sposobu na przedstawienie tych pozycji. Ze wspomnień wiemy, że wyglądało to tak:

Marek Niedźwiecki wyciął z piosenki *To tylko tango* (utwór był wtedy w pierwszej dziesiątce) charakterystyczne werble z początku utworu i grał je w miejscu, w którym powinna być cała piosenka¹⁴.

LP3 pamięta jeszcze adaptery i utwory na taśmach. Od tego czasu bardzo wiele się zmieniło, ale tak współcześnie, jak i w latach 80. czy 90., technologie determinują złożoność procesu przygotowywania i prezentowania audycji. Głosowanie poprzez wysłanie kartki zostało zredukowane do jednego kliknięcia myszką, a spisana odręcznie lista utworów zastąpiona jest automatycznie uporządkowanym, gotowym do prezentacji produktem, uwzględniającym najdrobniejsze szczegóły. O ile postęp technologiczny raczej nie grozi w tym przypadku prezenterowi, o tyle słuchaczowi już może.

Multimedialna wersja listy nie spowoduje braku zaangażowania ze strony tego pierwszego. Natomiast brak działania wśród słuchaczy może skutkować mniejszym zainteresowaniem. Doceniamy to, co jest niedostępne, o co musimy się postarać, co wymaga wysiłku. Na tym LP3 bazowała przez wiele lat. Paradoksalnie, łatwy dostęp do materiałów internetowych nie buduje wokół stacji lub programu tak wiernej grupy fanów, jakim mogła poszczycić się LP3 w czasach świetności. Czas poświęcony na różnego rodzaju działania nadawców i odbiorców względem listy wpływał zatem na jej ostateczny kształt. Umiejętność odpowiedniego gospodarowania zasobami decydowała o sukcesie lub porażce.

¹⁴ Zaznaczyć trzeba, że „wyciąć” można było wówczas jedynie ręcznie wyciągając i wyciąć fragment taśmy za pomocą nożyczek. Taki proces wymagał precyzji i zajmował znacznie więcej czasu niż preparowanie materiału w programie komputerowym.

Współcześnie prezenter widzi jak długo potrwa utwór, ile sekund już mówi, ile minut wypełni kilka piosenek. Kiedyś właściwe planowanie czasu wymagało ogromnej dyscypliny. Zdarzyło się tak, że w pierwszej godzinie audycji zaprezentowano 6 utworów, a na kolejne 34 prezenterowi pozostawało 2/3 czasu antenowego. Technologia ułatwia zachowanie dyscypliny, a przejście od płyt winylowych do plików mp3 ułatwiła pracę prezenterom.

Przywołując termin „wpływu” w kontekście LP3 należy też wskazać na odwrotny jego kierunek, tzn. od osoby Marka Niedźwieckiego i jego notowań do zespołów uwzględniając wszelkie ich działania. W czasach, kiedy o zaprezentowanie się masowemu odbiorcy nie było łatwo, pojawienie się w zestawieniu Trójki było ogromnym sukcesem, będącym najlepszym startem, o jakim można było marzyć. Miejsce na liście gwarantowało zamówienia na koncerty. Niedźwiecki mówił o zespole Perfect:

Grzegorz Markowski wspominał kiedyś w radiu, że kiedy po koncercie w hotelu dowiedzieli się, że ich piosenka jest na pierwszym miejscu, urządzili imprezę jakby zdobyli mistrzostwo świata¹⁵.

Podobnie LP3 przyczyniła się do sukcesu Maanam. Wspomnianą już cenzurę twórczości zespołu wprowadzono po tym, jak grupa odmówiła występu na koncercie przyjaciół Związku Radzieckiego:

Potem jak Maanam wrócił, okazało się, że ta sytuacja przysporzyła mu jeszcze więcej fanów. Bo jak zespół się postawił i nie chciał grać dla towarzyszy ze wschodu, to nagle okazało się, że ci, którzy kręcili głowami, mówili, że Maanam jest super¹⁶.

¹⁵ B. Janiszewski, dz. cyt., s. 206.

¹⁶ Tamże, s. 194.

Kluczową rolę w kreowaniu świata Listy mieli i cały czas mają jej fani. Definicja Tarkowskiego i Filiciaka mówi, że:

Fanów, spośród wszystkich odbiorców, wyróżnia silna, symbiotyczna więź z produktami kultury. Więź, która dużą część z nich zmusza do tworzenia (oczywiście istnieją również fani przeżywający swoją miłość do kultury bardziej biernie). Twórczość to jednak specyficzna, bo spleciona z utworami, które wcześniej poznali jako odbiorcy. Fanów spośród odbiorców wyróżnia więc aktywność, a spośród innych twórców amatorów, namiętność, jaką darzą produkty kultury (najlepiej popularnej i komercyjnej)¹⁷.

Liczba mnoga w odniesieniu do słuchaczy Trójki jest najbardziej na miejscu, ponieważ oni sami pojmują się jako wspólnotę, o czym świadczą będą przytoczone w dalszej części artykułu przykłady. Fana jako jednostkę charakteryzują wszystkie wymienione wyżej cechy, ale już grupa fanów, w tym przypadku fanów LP3, zgodnie mogłaby stwierdzić, iż definicja nie jest wystarczająca. To w liczebności, aktywności i drobnych gestach wielu ludzi tkwi siła audycji. Wśród twórców, ale też głosów internautów, zbudowane jest przekonanie o elitarności grupy, którą, jak sami konstatują charakteryzuje „zdrowy snobizm”¹⁸. Od 21 lipca 2003 roku działa oficjalne Forum LP3. Nie znajdziemy tam negatywnych opinii, ocen, a jeśli pojawi się krytyka, to na pewno konstruktywna i wyważona. Wypowiedzi użytkowników pełne są dystansu do siebie i szacunku do innych, a żadna prośba o pomoc nie pozostawiona jest bez odzewu. Nie jest tak, że wszyscy mają te same poglądy, ale podobna wrażliwość, sposób postrzegania świata, odbieranie emocji i muzyki łączą oddalonych od siebie ludzi w wierną

¹⁷ M. Filiciak, *Polscy cord-cutters, amerykańskie seriale i studia nad telewizją* [w:] *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, Gdańsk 2014, s. 235.

¹⁸ B. Janiszewski, dz. cyt., s. 64.

grupę, dla której piątkowy czas przed radioodbiornikiem był, czy też nadal jest pewnego rodzaju rytuałem:

Co tydzień siadałem przed radiem z długopisem. Nagrywałem i notowałem. Nigdy nie byłem statystykiem, bardziej chodziło o to, żeby wiedzieć, co jest na tych kasetach. Czytałem komentarze na temat notowań na forum i wsiąkałem w ten świat coraz głębiej. Wszystko tam żyło. Najpierw tylko czytałem, później, kiedy przeczytałem już wszystko, zacząłem pisać. Podobała mi się ta atmosfera. Było jakoś tak rodzinnie. Chciałem poznać tych ludzi¹⁹.

Wspomniany już snobizm objawia się choćby w podejściu do targetowania. Współcześnie określa się ściśle sprecyzowany profil konsumenta, by zapewnić jak najlepszą sprzedaż (na przykład płatków śniadaniowych). Oczywiście więc rzeczą powinno być przeniesienie tego postępowania na działalność stacji radiowej. Jednak twórcy radia jak Artur Andrus, Artur Orzech czy Wojciech Mann nie próbowali określać „dla kogo robią radio”:

Modelowy słuchacz trójki to człowiek po 25 roku życia, który już trochę zmądrzał i ma jakiś gust muzyczny. Nikt natomiast nigdy nie rozmawiał o tym dla kogo i jak to radio będzie robione. Tworzone jest więc intuicyjnie, jeśli nam się podoba, słuchaczom też się spodoba²⁰.

Chyba rzeczywiście się podoba skoro od kilkudziesięciu już lat słuchamy Listy. Słuchacze w różnych formach – telefonicznie (call-ins²¹) czy też listownie szukali kontaktu z prowadzącym. Potrzeba porozmawiania z kimś, wygłoszenia własnej opinii lub zrozumienia wyrażała się na różne sposoby, które Grażyna Stachyra nazywa:

¹⁹ Tamże, s. 63.

²⁰ W. Weiss, *33 x Trójka Polskie Radio. Program Trzeci Polskiego Radia w 33 odsłonach*, Poznań 2012, s. 29.

²¹ G. Stachyra, dz. cyt., s.105.

- *the expressive phone-in* – wyrazicielskie – ekspresja prywatnego punktu widzenia;
- *the exhibitionist phone-in* – ekshibicjonistyczne – prezentacja swojej osobowości, performance;
- *the confessional phone-in* – konfesyjne – uwidacznianie własnych potrzeb, problemów, udzielanie rad, relacja “przyjacielska”, rodzaj terapii²².

Przypadek LP3 pokazuje, że kontakt z odbiorcami – spełnianie funkcji interakcyjnej medium – jest szalenie istotny. W dłuższej perspektywie może przelożyć się na popularność, lojalność słuchaczy wobec stacji, wyniki słuchalności. To właśnie dzięki gotowym do zwierzeń lub współtworzenia rozrywkowej strony przekazu audialnego aktywnym odbiorcom, rozpoznawanym już po kopertach czy głosie, zbudowana została opinia radia jako przyjaciela.

Wiele ciekawych inicjatyw, wskazujących na rodzinny charakter audytorium LP3, miało swój początek właśnie na antenie. Wszelkiego rodzaju akcje budziły w grupie obowiązek reakcji – i tak pomoc w nagłych przypadkach otrzymywali, a także oferowali, teoretycznie obcy sobie ludzie, których połączyła pasja do radia. Niektórzy potrzebowali transportu podczas przeprowadzki, inni kanapy.

Przy okazji jednej z audycji, w której wspomniano koncert The Rolling Stones w Sali Kongresowej z 1967 roku, zadzwonił słuchacz. Opowiedział o pechu jakiego doświadczył tego dnia. Bilet, będący równowartością jego pensji zginął w tłumie przed koncertem. Po kilkunastu minutach zadzwonił kolejny słuchacz, tym razem z radosną anegdotą, ponieważ udało mu się znaleźć ważny bilet. Kolejna osoba,

²² Tamże, s. 105.

również w rozmowie telefonicznej, stwierdziła, że pamięta jak ktoś w tłumie krzyczał: „Ludzie! Znalazłem bilet. Wchodzę!”²³.

Gdy w Polsce spopularyzował się już Internet powstało Forum Listy Przebojów Trójki. Rozmowy na wysokim poziomie, ciekawe wątki i inicjatywy gromadziły wielu internautów. Szukano tam tytułów piosenek, tworzono własne zestawienia, dyskutowano. Jedna z takich rozmów zaowocowała wielką miłością. Temat dotyczący zlotu fanów połączył dwoje ludzi na tyle, że od korespondencji mailowych, początkowo o muzyce, a później już o życiu, przeszli do spotkań, a następnie zawarli związek małżeński. Taką moc sprawczą ma audycja, a jej dowodów – we wspomnieniach tak prowadzących, ludzi radia, jak i słuchaczy – jest bardzo wiele.

LP3 obchodzi w 2017 roku trzydzieste piąte urodziny. Trwa niezależnie od zmieniających się rządów, trendów muzycznych i kulturalnych, czy też kierownictwa stacji, tworząc historię. Jednak, jak wszystko, zmienia się. Zaczynając od nurtów globalnych, zmieniających nie tylko oblicze wszystkich mediów, ale sukcesywnie również życie społeczeństwa, trzeba wskazać na technologię. Czasochłonne liczenie głosów, segregacja listów, tworzenie zestawień – do 1996 roku były to obowiązki pracowników, później – komputerów.

Zmianie ulegały także sposób głosowania oraz ilość piosenek w zestawieniu. Pomijając już technika (głosowanie drogą listową lub sms-ową) początkowo wybierano jeden utwór polski i jeden zagraniczny, a zebrane wyniki tworzyły listę trzydziestu utworów. W latach 1982–1983 do puli dwudziestu prezentowanych piosenek trafiały najczęściej pojawiające tytuły wśród dziesięciu typowanych przez każdego słuchacza.

²³ B. Janiszewski, dz. cyt., s. 68.

Od 1984 roku możemy wysłuchać czterdziestu utworów, a wybranie jednego, od kilkunastu lat ułatwia podana na stronie stacji pula.

Lata 90. (nie tylko według rankingów i badań słuchalności, ale również zdaniem słuchaczy) to czas poszukiwań, swego rodzaju kryzysu stacji. Taką sytuację powodowało kilka czynników: pojawienie się nadawców komercyjnych, popularność muzyki disco polo, większe możliwości nabycia odtwarzaczy i kaset. Wtedy też powstały w Polsce wielkie wytwórnie fonograficzne – Warner Music Poland, Uniwersal Music Polska czy EMI Music Poland znana jako Pomaton. Do tego momentu lista kreowała trendy. Człowiek siedzący przed mikrofonem w studiu radiowym miał ogromny wpływ na to czego słuchało się w Polsce, a czego nie. Pojawienie się koncernów płytowych zrewolucjonizowało rynek muzyczny i zreformowało postać oraz znaczenie listy. To wytwórnie promowały artystów, ustalały trasy koncertowe i partycypowały w sprzedaży gotowego produktu – solisty lub zespołu. One także narzucały swoje banki utworów, zyskując na tantiemach. Poniekąd więc trzeba było grać, co każą, wspominając jedynie czasy świetności listy, gdy kreowała ona gusta, będąc przy tym opiniotwórczą. Współcześnie obserwujemy powrót do tych trendów, choć w mniejszym stopniu. Znaczenie wytwórni zdeprecjonował Internet, gdzie każdy może umieszczać swoją twórczość, osiągając spektakularne sukcesy na rynku płytowym. Obok definicji listy przebojów Grażyna Stachyra wskazuje na:

[...] osobowość prowadzącego, będącego siłą dynamizującą zarówno wejścia antenowe, jak też kontakt z odbiorcami. Chociaż lista przebojów to audycja muzyczna, bardzo wyraźnie akcentowana jest w niej osoba prowadzącego, a wejścia antenowe stanowią nieodzowny element jego kreacji. Bywa on zarazem identyfikowany z określonym „stylem” listy przebojów²⁴.

²⁴ G. Stachyra, dz. cyt., s. 176.

Niewątpliwie „twarzą” LP3 jest Marek Niedźwiecki. Tworzył audycję od samego początku, nadając jej subiektywny ton, wzbogacony o liczne anegdoty. Poza wyżej opisanym kontekstem bytowania LP3, nie sposób nie zauważyć także profesjonalizmu i kunsztu prowadzących²⁵. Bez walorów dodatkowych – odpowiedniego posługiwania się słowem mówionym – audycja nie przetrwałaby próby czasu. Musi być w niej coś, co zatrzymuje słuchaczy przed odbiornikami. Zapewne jest to element rywalizacji, rozpalający i zaspokajający ciekawość, ale także osobista forma zaprezentowania treści:

Słowo wspomaga muzykę, tłumaczy jej sens, rozszerza horyzont jej odbioru i ów odbiór pogłębia. Słowo wychodzi od muzyki (z muzyki) i ku niej na powrót kieruje, powinno być „rzecznikiem” muzyki, jej istoty i racji, prowadzić do jej umieszczenia w kulturze i do jej rozumienia²⁶.

Za owe funkcje słowa względem prezentowanej muzyki, a także wobec słuchaczy, można przyjąć: wprowadzenie, nakreślenie kontekstu, informowanie, rozbawienie, zachęcenie do działania (zaproszenie do głosowania lub kontaktu), wyrażenie opinii, ogłoszenie, próba integracji. Wszelkie sposoby zaintrygowania słuchacza, które okazały się emisyjnymi sukcesami były, jak widać z perspektywy 35 lat, zasadne.

Prezenterzy LP3 reprezentują najczęściej hybrydyczny rodzaj DJ’a względem typologii Roberta McLeish’a:

²⁵ Poza Markiem Niedźwieckim i Piotrem Baronem Listę przebojów Programu Trzeciego mieli także okazję poprowadzić m.in.: Wojciech Mann, Piotr Metz, Artur Orzech, Piotr Kaczkowski, Piotr Stelmach, Grzegorz Miecugow, tworząc grupę tzw. „druhów zastępowych”.

²⁶ R. Ciesielski, „Odpowiednie dać muzyce słowo”. *Komentowanie muzyki w mediach (rekonesans)*, [w:] *Media jako przestrzeń muzyki*, red. M. Parus, A. Trudzik, Gdańsk 2016, s. 111.

- DJ dyskretny, ograniczony do roli podawania komunikatów czasowych, tytułowania utworów, będący subtelnym, wręcz niezauważalnym tłem dla muzyki;
- DJ ekspert, powinien być specjalistą, znać i przedstawiać konteksty prezentowanych utworów, ich historie, anegdoty z nimi związane.
- DJ osobowość, realizujący model *personality*. Jego zadaniem jest nie tylko zapowiadanie czy komentowanie muzyki, ale stworzenie pewnego rodzaju kreacji na potrzeby antenowe. Wypełnia radiową przestrzeń absorbując uwagę słuchaczy, a ważniejsze od merytorycznych treści są jego „występy”, fikcyjne lub prawdziwe anegdoty z prywatnego życia, wzbogacone charakterystycznym stylem wypowiedzi, poczuciem humoru lub użyciem ciekawej formy gatunkotwórczej (np. call-out, konkursu, wywiadu)²⁷.

Przyporządkowanie dziennikarzy Trójki do każdego z powyższych typów sprawia trudność, ponieważ każdy łączy w sobie cechy zarówno dj'a eksperta jak i osobowości, najrzadziej bodaj stając się niewidocznym.

Niezależnie od przyjętych przez prezenterów postaw, lista ewoluowała wraz z nimi. Młody chłopak z łódzkiego Radia „Żak” został prowadzącym najbardziej popularnej listy w kraju. Początki jego pracy stanowiły kartki z głosami zbierane z kartonowych pudełek w akademikach. Czy można sobie wyobrazić lepsze przygotowanie do zawodu niż tak osobiste doświadczenie, zaangażowanie i poświęcenie? Paradoksalnie, to właśnie w czasach sprzed rewolucji komputerowej i telefonii komórkowej, zaawansowanych technologii ułatwiających pracę, miały szanse narodzić się umiejętności, które następnie zaowocowały w wieloletnim sukcesem LP3.

Jedną z bardziej zauważalnych i szeroko komentowanych zmian były modyfikacje personalne. Do lipca 2007 roku LP3 prowadził Marek Niedźwiecki, po czym, ku oburzeniu swoich fanów, zostawił Program III Polskiego Radia nawiązując współpracę z Radiem Złote Przeboje. Jak sam

²⁷ R. McLeish, *Produkcja radiowa*, Kraków 2007, s. 189.

mówi: „rozwód” z Trójką nie trwał długo (3 lata). Zastąpił go wówczas Piotr Baron²⁸. Od kwietnia 2010 roku audycja prowadzona jest naprzemiennie przez obu panów.

24 kwietnia 1982 Marek Niedźwiecki poprowadził pierwsze notowanie Listy Przebojów Programu Trzeciego. Zwyciężyła wówczas piosenka *I'll Find My Way Home* duetu Jon and Vangelis²⁹.

LP3 to coś więcej niż wpływy, fani i przeobrażenia. Więcej niż definicje. To marka. Marka Niedźwieckiego sposób na życie, a zarażanie nim tysięcy ludzi trwa do dziś. „To jest COŚ! Słuchałem Listy Przebojów Trójki od 40. wydania. To jest całe moje dzieciństwo i edukacja muzyczna”³⁰ – pisze internauta. To także symbol: komunizmu w Polsce, młodości dla kilku pokoleń, walki z systemem, niezależności i bycia „na czasie”. Wytwory kultury nie są zawieszone w próżni. Nadawcy i odbiorcy, czas, technologie, opcje polityczne odgrywają niebagatelną rolę w konotowaniu treści. A w tym przypadku te wszystkie czynniki wpłynęły na postać i ukształtowały siłę Listy Przebojów Trójki. Za sukcesem audycji stoją tysiące fanów, o czym świadczy choćby taki wpis: „Lista... koncentrowała uwagę odbiorców, stawiała się najważniejszym tematem niedziel i poniedziałków, kiedy młodzi ludzie wymieniali wrażenia związane ze „spadkami” i zwycięzcami aktualnych notowań”³¹.

²⁸ Dziennikarz radiowy. Od 1984 roku pracował w Polskim Radiu prowadząc głównie audycje muzyczne. Nagrodzony Złotym mikrofonem „za osobowość radiową i głos nierozzerwalnie związany z Programem III Polskiego Radia”, a także utytułowany jako „Osobowość roku 2011”. Stypendysta BBC i United States Information Agency.

²⁹ www.cioba.pl/a/2tcB/1500-notowanie-listy-przebojow-programu-trzeciego, [dostęp: 26 IV 2017].

³⁰ www.youtube.com/watch?v=Ld3PuOF5FO8, [dostęp: 25 IV 2017].

³¹ M. Wielopolska-Szymura, *Program III Polskiego Radia – poszukiwanie nowej formuły programowej*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011, s. 141.

Lista Przebojów Programu Trzeciego to historia, którą najpełniej rozumie młodzież lat 80., może 90. 24 kwietnia 2017 roku Lista... obchodziła 35-lecie, a jej utwory reprezentują najbardziej znanych artystów estrady w Polsce i na świecie. Dzięki niej znamy takie zespoły jak: Perfect, Maanam, Republika czy Lady Pank. Współczesna muzyka rozrywkowa nie będzie tak uniwersalna i ponadczasowa. Dziś muzyki słucha się inaczej, ponieważ jej obecność jest czymś naturalnym. Tym bardziej należy dostrzec wartość audycji jako elementu łączącego pokolenia, będącego wzorem także dla dziennikarzy czy muzyków. W dobie politycznych przemian, dotyczących także media pożądana byłaby jeszcze większa dbałość o takie niezauważalne, bo radiowe, ale ogromne dobro. W odniesieniu do Programu III, Mirosława Wielopolska-Szymura pisała:

Bez względu na to jakie będą dalsze posunięcia kolejnych władz Programu Trzeciego, ponad czterdziestoletnie radio może liczyć na wspólnotę słuchaczy, która ponad podziałami politycznymi będzie chronić jego kulturowy i intelektualny dorobek³².

Z pewnością można to uogólnienie przenieść na grunt konkretnej audycji stacji – Listy Przebojów Trójki – życząc nieustającej pasji i determinacji słuchaczom oraz twórcom.

³² Tamże, s. 149.

Bibliografia

- Chaciński B., *Recenzja muzyczna*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, A. Skworz, A. Niziolek, Kraków 2010.
- Gutowski M., *Trójka z dżemem. Biografia pewnego radia*, Kraków 2012,
- Hermanowski M., Kubaczewska W., *Radio. Historia i współczesność*, Poznań 2008.
- Janiszewski B., *Moja Trójka*, Warszawa 2013,
- Jędrzejewski S., *Radio publiczne w Europie. Program – finansowanie – technologia – audytorium*, Warszawa 2015.
- Lis W., *Decybelony obszar radionowy*, Poznań 2006.
- Niedźwiecki M., *Lista Przebojów Trójki 1994-2006*, Warszawa 2007.
- Niedźwiecki M., *Nie wierzę w życie pozaradiowe*, Warszawa 2011.
- Niedźwiecki M., *Radiota czyli skąd się biorą Niedźwiedzie*, Warszawa 2014.
- Radio w upowszechnianiu wielkiej muzyki*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Lublin 2011.
- Stachyra Grażyna, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin 2008.
- Weiss W., *33 x Trójka: Program Trzeci Polskiego Radia w 33 odśłonach*, Poznań 2012.

Notka o autorce

Mgr Paulina Wiernicka – doktorantka nauk o mediach na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jej głównymi zainteresowaniami są muzyka w radiu, obraz i funkcje muzyki w mediach. Artykuł pt. *Spojrzenie na muzykę w sluchowisku okiem teoretyka, praktyka, muzyka* opublikowany w periodyku Uniwersytetu Gdańskiego „Media, biznes, kultura” związany jest ze zdobytą przez nią II nagrodą w Ogólnopolskim Konkursie „Mediastery”. Autorka zaprasza do kontaktu mailowego: paulina_wiernicka@wp.pl.

Celina BEKIER
Uniwersytet Gdański

„System nerwów przez ocean gna...?” Polityczny aspekt pierwszego albumu Republiki *Nowe sytuacje*

Słowa kluczowe
Republika, Ciechowski, polska muzyka rockowa

Keywords
Republika, Ciechowski, polish rock music

„Rock jest martwy, gdy funkcjonuje w oderwaniu od rzeczywistości”¹.
Grzegorz Ciechowski

Republika była niewątpliwie jedną z najbardziej wyrazistych formacji na polskim rynku muzycznym. Stało się tak głównie za sprawą charakterystycznego stylu zespołu, jaki został wykreowany w pierwszej połowie lat 80. Republika stworzyła swój własny świat, wymaginowane państwo, z unikatowym językiem, flagą w republikańskie, skośne czarno-białe pasy, czcionką zwaną *republikańską*. Metaforyczne, ponadczasowe teksty, ascetyczność brzmień oraz bogate środki artystycznego wyrazu to cechy charakterystyczne w twórczości Grzegorza Ciechowskiego. W ostatecznym składzie Republiki znaleźli się: Grzegorz Ciechowski – lider, wokalista, flecista, keyboardzista, a także główny twórca repertuaru, Paweł Kuczyński – gitara basowa, Sławomir Ciesielski – perkusja, oraz Zbigniew Krzywański – gitarzysta. Warto również wspomnieć, że każdy z nich miał za sobą bogatą przeszłość muzyczną.

¹A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, s. 270.

Premiera debiutanckiego longplaya Republiki – *Nowe sytuacje* miała miejsce w kwietniu 1983 roku. Album osiągnął jak na tamte czasy rekordową cenę – 700 złotych. Dla porównania warto przytoczyć, że przeciętna cena za płytę wynosiła wówczas około 160 złotych. Niemniej jednak wysoka cena płyty nie przeszkodziła w ustanowieniu bardzo dobrych wyników jego sprzedaży. Tylko w pierwszym miesiącu sprzedanych zostało blisko 260 tysięcy egzemplarzy. Warto również wspomnieć, że płyta *Nowe sytuacje*, została wydana w wersji anglojęzycznej pod tytułem *1984*².

Należy dodać, że o płycie *Nowe sytuacje* można było również wiele przeczytać na łamach ówczesnej prasy kulturalno-muzycznej, w takich czasopismach jak „Non Stop” czy „Magazyn Muzyczny”. Najobszerniejszy artykuł poświęcony debiutanckiej płycie Republiki został opublikowany w sierpniowym wydaniu miesięcznika „Non stop” z 1983 roku. Wtedy też na tytułowej stronie czasopisma została umieszczona okładka albumu. W gazecie zaś można było znaleźć aż trzy artykuły poświęcone Republice. Drugi z nich, pod tytułem *Literacka wyobraźnia. Grzegorz Ciechowski o płycie „Nowe sytuacje”*, jak już może sugerować sam tytuł, to opowieść lidera zespołu o debiutanckim longplayu, podczas której omówił on kwestię tekstów utworów, starając się pokrótce przybliżyć czytelnikom każdą z piosenek wydanych na płycie. Ponadto opowiedział również o kwestii doboru utworów³.

W twórczości Grzegorza Ciechowskiego z pierwszej połowy lat 80., można wyróżnić dwie zasadnicze kategorie. Pierwszą z nich stanowią

² Fragmenty tekstów utworów cytowane w artykule podaję za dodatkiem do zbiorczego wydania albumów zespołu. Republika, *Komplet*, Pomaton EMI 2003, 13 CD.

³ W. Soporek, *Literacka wyobraźnia. Grzegorz Ciechowski o płycie „Nowe sytuacje”*, „Non Stop”, sierpień 1983, nr 8 (131), s. 5–6.

teksty piosenek o zabarwieniu politycznym, drugą zaś utwory poświęcone tematyce miłosno-erotycznej. Czasem jednak zdarzało się również i tak, że grupy te przenikały się wzajemnie, co powodowało, że miłość była wyrażana terminologią polityczną czy też na odwrót. W tekstach autorstwa lidera Republiki, można dostrzec liczne inspiracje chociażby *Rokiem 1984* Georga Orwella widoczne chociażby w stosowaniu nowomowy czy surowym wykonaniu utworów, co Grzegorz Ciechowski komentował następująco: „Jestem pewien, że dla promocji Orwella w Polsce zrobiliśmy więcej, niż prasa podziemna”⁴.

W kwestii utworów Republiki, warto również wspomnieć, że Grzegorz Ciechowski był autorem zarówno tekstów, jak i muzyki. Śpiew stał się dla niego formą publikowania myśli, która dzięki muzyce mogła zyskać większe grono odbiorców, niż poezja, którą zajmował się dotychczas. Należy pamiętać również, że przy analizie twórczości Republiki jak i też innych zespołów z tego okresu, nie można wziąć pod uwagę tylko i wyłącznie warstwy tekstowej. W interpretacji należy również uwzględnić sposób wykonania, tło muzyczne, bogactwo wszelakich środków artystycznych, a także fakt, jak muzyka współgra z tekstem, oraz to, że utwór stanowi spójną i logiczną całość. Ponadto warto wspomnieć, że w większości przypadków Grzegorz Ciechowski, w pierwszej kolejności komponował muzykę, do której śpiewał „po norwesku” to jest za pomocą różnych sylab, a dopiero później, na samym końcu pisał tekst do danej piosenki⁵.

⁴A. Idzikowska-Czubaj, *Rock...*, dz. cyt., s. 253.

⁵ Kwestia ta jest poruszana nie tylko przez lidera Republiki, ale także przez kilka innych osób, m.in. przez córkę G. Ciechowskiego – Weronikę Ciechowską-Weiss.

Na płycie *Nowe sytuacje* znalazło się 10 utworów⁶, byłoby ich więcej gdyby nie fakt, że trzy piosenki: *Republika*, *Lawa* i *Zawroty głowy*, nie zostały zaakceptowane przez cenzurę⁷. Utwory, które ostatecznie znalazły się na płycie *Nowe sytuacje*, zostały wyselekcjonowane na podstawie tekstów, wśród których można wyodrębnić wspomniane już na początku artykułu grupy, które w pewnym stopniu zazębiają się ze sobą:

Z jednej strony są więc utwory, nazwałbym je politykierskimi, a z drugiej – erotyzujące. Erotyka, która się w nich pojawia również jest politykierska zwłaszcza, jeśli chodzi o frazeologię⁸.

W związku z taką selekcją nie dziwi fakt, że na płycie zabrakło miejsca chociażby dla utworu *Telefony*, czy też sztandarowej *Białej flagi*.

Nowe sytuacje to tytułowy utwór pierwszego albumu zespołu. Idąc za słowami lidera Republiki, można stwierdzić, że jest to najbardziej ogólnikowy utwór, który w pewnym sensie został mottem przewodnim płyty⁹. Utwór rozpoczyna gitarowe intro, po którym następuje nieco tajemniczy szept, ogłaszający: „Nowe sytuacje”, po czym można usłyszeć kolejną instrumentalną, rytmiczną wstawkę muzyczną w wykonaniu sekcji gitarowej oraz fortepianu. Tytuł zarówno płyty, jak i piosenki, stał się metaforą tego, co działo się w Polsce w latach 80. Wszystko było nowe a jednocześnie mgliste, nie do końca można być pewnym czy to wszystko działo się naprawdę. Takie wnioski można wyciągnąć chociażby z następujących słów: „senne sytuacje... senne orientacje”. „Nowe” to słowo, które zostało zdecydowanie najbardziej uwydatnione w utworze. Prawdopodobnie miało ono na celu uwypuklenie świeżości sytuacji, która ówczesnie nastąpiła, podkreślić, że dotychczas nigdy nic takiego nie miało

⁶ A. Stach, *Gwiazdy, komety i śmiech. Republika*, Warszawa 1996, s. 80.

⁷ Tamże, s. 34.

⁸ W. Soporek, *Literacka wyobraźnia...*, dz. cyt.

⁹ Tamże, s. 5.

miejsca. Sposób artykulacji dźwięku przez Grzegorza Ciechowskiego jest zmienny, nieraz bardzo emocjonalny, współgrający z brzmieniem muzyki. W *Nowych sytuacjach* można usłyszeć liczne echolalia bazujące między innymi na słowach takich jak: „nowe, sennie” czy „wysnione”, a także powiązane z nimi onomatopoeje oraz powtórzenia.

System nerwowy to piosenka, która była odniesieniem do ówczesnej sytuacji, tak stwierdził Grzegorz Ciechowski, opowiadając w jednym z wywiadów o płycie *Nowe sytuacje*. Utwór rozpoczyna krótki wstęp muzyczny, imitujący sygnalizację alfabetu Morse’a. Warto wspomnieć, że motyw ten powtarza się również w dalszej części piosenki. Na podstawie warstwy tekstowej można wywnioskować, że władze współpracują z mediami, kreując informacje docierające do społeczeństwa. Kierują życiem ludzi, tworząc sieć, w której każdy obywatel musi egzystować¹⁰, co obrazują chociażby następujące słowa:

Każde państwo każdy kra-ra-ra-raj/ system napięć taki ma mama
ma/ nadawania swoich pra-ra-ra-rawd/ każde każde z nich/ ko-
ko-ko-ko-komunikaty śle.

Co więcej powyższe słowa w połączeniu z warstwą dźwiękową można również zinterpretować, jako krakanie wrony, co niewątpliwie budzi skojarzenia z organem administracyjnym – Wojskową Radą Ocalenia Narodowego – który był odpowiedzialny za wprowadzenie stanu wojennego w Polsce dnia 13 grudnia 1981 roku. Niemniej jednak, jak wskazuje tytuł utworu „system” ten jest „nerwowy”, co może sugerować, że władza obawiała się, że do społeczeństwa mogły docierać prawdziwe informacje, chociażby z Zachodu, które zdecydowanie odbiegałyby od tych przekazywanych w kraju. Ówczesny system informacyjny, był zgodny z polityką bloku wschodniego, co można dostrzec w następujących

¹⁰ Tamże.

słowach: „telexy agencji bratnich/ sputniki/ bez żadnych śladów/ nadają/ komunikaty”. Widoczne są także odwołania do bloku wschodniego oraz zimnej wojny, co można zauważyć chociażby w słowach: „system nerwów przez ocean gna”.

Arktyka z początku może się wydawać utworem, traktującym o miłości i uczuciu dwojga kochanków, aczkolwiek po wnikliwym przeczytaniu tekstu, a także kierując się wskazówkami Grzegorza Ciechowskiego, można dojść do nieco innych wniosków: „Arktyka ma tekst najbardziej chyba przesycony elementami polityki”¹¹. Zarówno tytułowa *Arktyka*, jak i Syberia, to dwa zdecydowanie mroźne obszary, kojarzące się z przenikliwym chłodem, bez możliwości ucieczki. Utwór rozpoczyna odgłos hulającego wiatru, który wkrótce zaczyna współbrzmieć z pierwszymi akordami gitary, po czym następuje wyśpiewany półgłosem przez Grzegorza Ciechowskiego tekst piosenki. Wraz ze słowami: „Lodowce już podchodzą pod nasz dom...”, następuje zmiana charakteru muzyki, a brzmienie staje się nieco bardziej agresywne. Całość utworu została utrzymana w dość surowej i chłodnej stylistyce muzycznej, która jeszcze bardziej uwydatniła tekst. „Mroźną” frazeologię piosenki można dostrzec m.in. w słowach:

Syberia wdarła się do naszych serc/ i Antarktyda skula usta nam/
nie szukaj już na mapach ciepłych stref/ lodowce muszą wygrać
z nami.

Podkreślają one bezsilność, a także brak nadziei na poprawę sytuacji. Jednakże nie można całkowicie jej stracić, trzeba starać się wierzyć to, że kiedyś nastąpi jej kres: „Arktyka! przegra! o nie nie! o tak!/ Syberia! przegra! o nie nie! o tak taaaaaak!”. Należy tu wskazać kluczową rolę powtórzeń, wykrzykników oraz eholalii dla stylistyki tekstu.

¹¹ Tamże.

Śmierć w bikini podobnie jak analizowana wyżej *Arktyka*, może być interpretowana w niejednoznaczny sposób. Z początku treść utworu, wydaje się być opowieścią pełną intymności, przesyconą erotyzmem. Można odnieść wrażenie, że jest to narracja młodego chłopca zafascynowanego starszą od siebie kobietą, dla której jest w stanie zrobić wszystko: „twój jeden szept/ twój jeden szept/ i nic nie zdoła mnie ocalić/ o pani chciej...”. Niemniej jednak, po ponownym wysłuchaniu tekstu, słowa piosenki nabierają nieco innego znaczenia, przywołują na myśl, zupełnie inne skojarzenia. Tytułowa *Śmierć w bikini* może stanowić nawiązanie do operacji o kryptonimie Castle Bravo, pod którą kryły się testy broni nuklearnej, przeprowadzane Stany Zjednoczone na atolu Bikini w archipelagu Wysp Marshalla 1 marca 1954 roku. W wyniku działań Stanów Zjednoczonych, wiele osób zginęło z kolei u znacznej części tych, co przeżyli, zaobserwowano objawy choroby popromiennej. Taką interpretację utworu może również potęgować pierwszy oficjalny teledysk piosenki, który został zrealizowany na Wydziale Radia i TV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Osobą odpowiedzialną za jego reżyserię, zdjęcia oraz montaż był Ryszard Czernow¹². Na wstępie warto zaznaczyć, że wideoklipie nie zostali uwiecznieni Republikanie. Teledysk, został utrzymany w czarno-białej kolorystyce. Fabuła koncentruje się na dwóch głównych bohaterów. Już na samym początku, na pierwszym planie można dostrzec cię nagiej, lysej kobiety. Następnie kadr zostaje skierowany na mężczyznę leżącego na kozetce, prawdopodobnie w gabinecie lekarskim¹³. Ma założoną maskę tlenową, a jego kozetka unosi się w górę. Wtedy też

¹² Taka informacja została zamieszczona pod teledyskiem, który jest dostępny dla widzów na portalu społecznościowym YouTube: *Śmierć w bikini* – oficjalny teledysk z 1983r., <https://www.youtube.com/watch?v=G22mTuLvroI>, [dostęp: 7 IV 2017].

¹³ Na miejsce mogą wskazywać chociażby wcześniej wspomniana kozetka, kroplówka, szpitalny parawan, czy też Tablica Snellena.

dwa odrębne dotychczas kadry zazębiają się, a mężczyzna znajduje się na tle cienia kobiety. W pewnym momencie zarysowana na ścianie sylwetka kobiety nabiera realnych kształtów, a mężczyzna zdejmując ograniczającą go maskę tlenową. Wtedy też zauważa on, że nie jest to kobieta, lecz imitujący ją manekin. Mężczyzna próbuje wydostać się spod folii, która krępuje jego ciało, a jawa przeplata się z jego sennymi wizjami.



Śmierć w bikini w kadrach

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=JZ1h5gFhlsg>.

„Rozbierasz mnie leciutko pani/ umieram prawie rozebrany/ z ust
płynie mi/ strumyczek krwi/ w bikini jesteś więc ubrana/ w bikini
śmierć... czy też oddaję ci swą szyję pani/ ma krew zabarwi
oceany”

Słowa te mogą sugerować odniesienia do wydarzeń opisanych powyżej. Podobnie jak wersy: „chcę wiedzieć jak są zimne gwiazdy/ w bikini śmierć...”, które mogą być odniesieniem do zimnych płatków śniegu, kształtem przypominającymi gwiazdy, lecz mogą także symbolizować radioaktywny opad. Dramaturgia utworu została uwydatniona poprzez liczne wykrzyknienia, nieraz pełne rozpacz, na przykład, „o pani chcieeej!”.

Ponadto zastosowano również inne zabiegi stylistyczne, takie jak: wielokrotne powtórzenie sformułowania: „w bikini”, czy onomatopeje, imitujące dźwięk całowania. Na koniec jednak warto też wspomnieć, że warstwa muzyczna teledysku, nieco odbiega od tej, która została zarejestrowana na longplayu. Różnica polega na tym, że pod koniec teledysku wielokrotnie wyśpiewana została fraza: „gwiazdy”, a z każdym jej powtórzeniem, można dostrzec z coraz to bliżej odległości przerażająco nieruchomą twarz manekina.

Będzie plan to utwór, w którym już w samym tytule, można się dopatrzeć pewnych analogii związanych z historią Polski po 1945 roku. Tytułowy „plan” mimowolnie w kontekście historii najnowszej budzi skojarzenia związane z gospodarką planowaną funkcjonującą w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Nie mniej jednak w kontekście tej piosenki, plan ma nie tylko wymiar gospodarczy:

Jeżeli wszystko pójdzie dobrze/ a tak zakłada plan/ już wiemy co
będziemy robić/ za pięć czy osiem lat, jak i również życia
prywatnego: będziemy tańczyć czacze-czacze/ bo taki będzie plan
albo a może dotknę twoich włosów/ jeżeli wskaże plan.

W takiej dystopijnej wizji wszelkie emocje podlegają kontroli, a świat staje się bezdusznym środowiskiem, w którym wszystko zostało mechanicznie zaprogramowane przez narzucony plan. Sformułowania takie jak: „Biuro Planów” lub „Gmach Planowanych Zmian” mogą przywołać na myśl jednoznaczne skojarzenia ze stosowaną przez Georga Orwella nowomową, a także ze złożonymi nazwami instytucji państwowych. W utworze została poruszona także kwestia rywalizacji zarówno na lądzie, jak i w przestrzeni kosmicznej, jaka nastąpiła między wschodem a zachodem, co można zauważyć w takich słowach:

opracujemy plan dla świata/ pójdziemy z nim przez świaaaat/
opracujemy plan dla planet/ i dla układu gwiazd.

Z kolei słowa: „wskazemy drogę lunatykom”, mogą sugerować, że nawet, jeśli jakiś obywatel czuje się nieco niepewny czy też zagubiony wobec rzeczywistości, to i tak zostanie skierowany na jedynie właściwą drogę, „bo tak zakłada plan”. Utwór rozpoczyna gitarowo-perkusyjny duet, po czym rozbrzmiewa również fortepian, tworząc spójną, rytmicznie pulsującą całość, która została utrzymana przez większość piosenki, z kolei brzmienie refrenu potęgują narastające werble. Podobnie jak w pozostałych utworach, tak i w tym zostały zastosowane liczne echolalia widoczne w rozciąganiu sylab na przykład: „na-na-na-na-na sto laaaaaaaaaaaaaat”, powtórzenia oraz wykrzyknienia.

W utworze *Znak równości*, jak sugeruje sam tytuł, głównym hasłem jest równość, ujmowana ironicznie – w rzeczywistości można mówić o „równych i równiejszych” W tym kontekście, słowo to ma zdecydowanie pejoratywne znaczenie. „Równy” jest metaforą człowieka zniewolonego przez system, bez możliwości decydowania o sobie samym czy też podejmowania samodzielnych wyborów. Brak możliwości odstępstwa od powszechnie obowiązujących norm ukazują chociażby następujące słowa: „Wstajemy równo o godzinie DX/a przedtem wszyscy śnimy równe sny/ pod kranem program mycia nr 3”. Wszyscy muszą być tacy sami, w taki sam sposób pracować na rzecz ogółu, w którym nie ma miejsca na wyjątki od tej reguły:

Równe buty równe zęby nos/ równy w stronę baz produkcji
krok/ równą farbą malujemy wciąż/ równe hasła w koło: równym
bądź bądź.

Każda inność czy też odchylenie od obowiązujących norm podległo krytyce oraz napiętnowaniu. Trzeba było funkcjonować wedle utartych schematów, co można dostrzec w następujących wersach:

Jeżeli jesteś ładna to już jest źle/ Centralny Wyrównywacz zmieni
cię/ jeżeli jesteś gruby to musisz mieć/ przy sobie stale baloników
pęk.

W powyższej frazie zostało wykorzystane sformułowanie „Centralny Wyrównywacz”, które podobnie jak we wcześniej omawianym utworze *Będzie plan* przywołuje skojarzenia zarówno z twórczością Georga Orwella jak i charakterystycznym dla Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej nazewnictwem wszelkich instytucji państwowych. Na samym początku utworu można usłyszeć rytmicznie jednostajne instrumentalne Intro. Tak jak w innych utworach, tak i w *Znaku równości*, można usłyszeć liczne echolalia oraz onomatopeje. Ponadto w piosence zdecydowanie została uwydatniona fraza: „masz równym być”. Utwór zostaje zwieńczony rozkazem: „masz!”, który następuje po długim, emocjonalnym i nieco rozciągniętym krzyku.

Omówione w artykule utwory Republiki z pewnością nie miałyby szansy powstać, gdyby nie realia społeczno-polityczne. Niewątpliwie stały się one inspiracją do gry słów, stosowanej przez Grzegorza Ciechowskiego, dzięki której można było wyrazić swoje niezadowolenie oraz sprzeciw wobec zaistniałej sytuacji. Ciekawostkę może stanowić fakt, że lider brytyjskiego zespołu UK Subs, Clifford Harper, wyraził swą zazdrość w kwestii tekstów, zarówno wobec lidera Republiki jak innych artystów ze wschodniej Europy. Mówiąc to miał na myśli, że muzycy zza żelaznej kurtyny, nie mogą pisać wprost o rzeczywistości, ze względu na odgórnie

narzucone przez władzę zakazy, przez co ich teksty stały się poezją samą w sobie¹⁴.

Na podstawie analizowanych utworów oraz prasy z epoki, można stwierdzić, że sytuacja społeczno-polityczna w dużej mierze wpłynęła na twórczość Republiki opublikowaną na ich debiutanckim albumie *Nowe sytuacje*. Piosenki te nie pozostawały bez wpływu na ówczesne społeczeństwo, a w szczególności na młodzież, która poprzez antysystemowe treści ukryte między słowami, mogła mieć wrażenie, że nie pozostała osamotniona w kontestowaniu rzeczywistości. Warto również wspomnieć, że teksty piosenek Republiki stanowią literackie odzwierciedlenie rzeczywistości PRL, przez co mogą być traktowane jako źródło historyczne dla wiedzy o epoce.

¹⁴ G. Piotrowski, *Jarocin. A Free Enclave behind the Iron Curtain*, [w:] „East Central Europe” 2011, nr 38, s. 294.

Bibliografia

- Friszke A., Polska. *Losy narodu 1939–1989*, Warszawa 2003.
- Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Poznań 2001.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*, Poznań 2011.
- Kopka B., Majchrzak G., *Stan wojenny w dokumentach władz PRL 1980–1983*, Warszawa 2001.
- Mielczarek T., *Kultura i polityka: kultura, życie umysłowe, media 1944–1989* [w:] *PRL od grudnia 70 do czerwca 89*, pod red. K. Persaka i P. Machcewicza, Warszawa 2011.
- Piotrowski G., *Jarocin: A Free Enclave behind the Iron Curtain* [w:] „East Central Europe” 2011, nr 38, p. 291–306.
- Republika, *Komplet*, Pomaton EMI 2003, 13 CD.
- Romek Z., *Kłopoty z cenzurą. Kilka refleksji zamiast wstępu* [w:] *Cenzura w PRL. Relacje historyków*, pod red. Z. Romek, Warszawa 2000.
- Soporek Wojciech, *Literacka nyobrażnia. Grzegorz Ciechowski o płycie „Nowe sytuacje”*, „Non stop”, sierpień 1983, nr 8 (131), s. 5–6.
- Stach A., *Gwiazdy, komety & czad. Republika*. Warszawa 1996.
- Sztuczka A., Janiszewski K., *My lunatycy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015.

Notka o autorce

Celina Bekier – absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego na Wydziale Historii. W 2016 roku obroniła pracę magisterską nt. „Społeczno-polityczny wymiar twórczości zespołu Republika”. Obecnie studentka II roku niemcoznawstwa również na Uniwersytecie Gdańskim. Interesuje się historią Europy Środkowo-Wschodniej po 1945 roku, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii kulturalno-społecznych okresu PRL w latach 80. Ostatnio na łamach rocznika kulturalnego „Piosenka” został opublikowany jej artykuł pt. „Inicjatywy artystyczne upamiętniające twórczość Republiki”.

Łukasz MAŃCZYK
Uniwersytet Jagielloński

Czytanie Ciechowskiego. Grzegorz Ciechowski, bohater narracji

Słowa kluczowe
Grzegorz Ciechowski, Republika, narracja

Keywords
Grzegorz Ciechowski, Republika, narration

W chwili śmierci, 22 grudnia 2001 roku w Centralnym Szpitalu Klinicznym MON przy ulicy Szaserów w Warszawie, a następnie pogrzebu z honorami, 4 stycznia 2002 roku na powązkowskim Cmentarzu Wojskowym w Warszawie, w trakcie którego został pośmiertnie odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Grzegorz Ciechowski był jednym z bohaterów książki Alexa Stacha, *Republika. Gwiazdy, Komety & Czął* (wyd. Litera, Warszawa 1996). Jego osoba dała również asumpt do stworzenia fikcyjnej postaci Cmona w powieści Wojciecha Kowalewskiego, *Bóg zapłać* (wyd. WAB, Warszawa 1998). W chwili gdy piszę te słowa, w 15. rocznicę jego śmierci, znacznie powiększyła się bibliografia dotycząca artysty.

Nie ma tylko kolejnej literackiej fikcji. Zyskałmy za to pierwszą biografię oraz kolejne książkowe omówienia fenomenu Republiki. Lada moment ma ukazać się linearna narracja o Ciechowskim, zbudowana na podstawie spotkań z kilkudziesięcioma rozmówcami.

Przybyło też przedstawień teatralno-muzycznych, nawiązujących do tematów i spuścizny artystycznej Republiki, jak i samego GC oraz filmów dokumentalnych.

Źródłami pośrednimi snucia narracji i narzędziami budowy legendy są kolejni artyści nawiązujący do Ciechowskiego i jego utworów. Covery, ich wydania oraz promocyjne koncerty; Koncerty Grudniowe w Od Nowie i Dni Białej Flagi („DBF-y”); Dni Ciechowskiego; nazewnictwo ulic, placów i placówek upowszechniania kultury; Urodziny Ciechowskiego w Tczewie. Wciąż projektowane i wytwarzane, kolejne czarno-białe pamiątki. Kolejne prace magisterskie i inne reinterpretacje śladów i refleksów, których nie sposób tu, nawet rodzajowo, wyliczyć.

Można postawić tezę, że narracja o Ciechowskim rozwija się w sposób typowy. Trudno to stwierdzić z całą pewnością, bo rozwija się na naszych oczach. Za życia i po jego śmierci. Jesteśmy jej uczestnikami, po obu stronach lektury. I jest to wciąż proces.

Za pięć lat, w dwudziestą rocznicę odejścia artysty bibliografia będzie o wiele większa i obejmie także pozycje z dzisiejszego punktu widzenia zaskakujące. Przy czym to zaskoczenie, niczym prawo niespodzianki, można nieco zredukować, poprzez snucie analogii, jakie były koleje narracji dotyczące zjawisk podobnych.

Na początku była zapomniana dziś książka *Dola idola*. Ciechowski, ten z początku swojej drogi, był zaledwie jednym z jej bohaterów. Autor, Marian Butrym, przepytывał na dające się przewidzieć tematy, kolejne gwiazdy rocka lat 80.¹

¹ W 2016 roku, Leszek Gnoiński, autor późniejszej o 31 lat książki *Nieustanne tango. Ręczę o zespole Republika*, sparafrazował jej tytuł. Jeden z odcinków dotyczących historii polskiego rocka, z miniseriale

Kolejna pozycja nie była owocem długiego *researchu* i wynikała z bieżącej potrzeby promocyjnej. Chociaż przez dwadzieścia jeden lat od publikacji była jedyną książkową biografią Republiki.

Jak słyszałem od moich rozmówców, było to typowe zlecenie dziennikarskie do napisania w dwa tygodnie. Wyrazili też domniemanie, że książka była pisana na cztery ręce, a osoba podpisana jako autor, „Alex Stach” (nie mylić z Joe Alexem, autorem kryminalów, *alter ego* tłumacza Macieja Słomczyńskiego), to w istocie dwóch dziennikarzy.

Potwierdził to Jerzy Tolak, pierwszy i jedyny menedżer Obywatela G.C. i drugi menedżer Republiki, dodając autorytatywnie, że książka z powodu swoich wad nie może być traktowana jako źródło wiedzy o Republice.

Kim zatem byli? Ania Sztuczka, wieloletnia szefowa fanklubu „Repy” mówi, że to dwóch ówczesnych studentów dziennikarstwa. Celem zdobycia ich personaliów odesłała do gitarzysty Zbigniewa Krzywańskiego, wyposażonego w „patologiczną pamięć”. Do chwili oddania tekstu do druku czekam na odpowiedź.

Na marginesie jeszcze dygresja bibliograficzna. Jerzy Tolak jest równocześnie wielkim fanem i kolekcjonerem pamiątek po Beatlesach, bodaj najlepszym w Polsce znawcą ich dyskografii i autorem książki o nich². W wydanej na dziesięciolecie pozycji *4xCiechowski* opublikował pierwszą tak szczegółową dyskografię Republiki własnego autorstwa. Bardzo podobną metodologicznie do niepodpisanej, wówczas jeszcze szczątkowej dyskografii zamieszczonej w 1996 roku w *Gwiazdach...* Przy tym należy

realizowanego dla Discovery Historia (2008), opatrzył mianem *Niedola idola*, zestawiając w ten sposób syntetycznie zbudowany w kulturze Europy Zachodniej wzorzec i skarlowiącą formę w jednym z krajów demokracji ludowej.

² J. Tolak, *The Beatles. Tak było...*, Warszawa 1992.

zauważyć, że poszukiwanie autorstwa samej książki pozostają kwestią otwartą, i przez to wciąż tajemniczą. A tajemnica to często wartość sama w sobie, może nawet najwyższa. *Gwiazdy...*, mimo niewielkiej objętości, krótkiego czasu pisania lub wprawiania się w zawód, skutkujących niewielkim pogłębieniem tematu, napisania jej na podstawie kilku zaledwie rozmów, ujawniła wielki potencjał fabularny opowieści o samym zespole.

Nie eksplorowała wątków osobistych biografii Ciechowskiego ze względu na formułę podania o zespole, świeże rozstanie z Małgorzatą Potocką oraz inaugurację oficjalnego związku z Anną Wędrowską. Ciechowski zresztą konsekwentnie, od samego początku kontaktów z dziennikarzami, starał się zachować swoją prywatność jedynie dla siebie.

Następna ukazała się książka, którą zaliczyć należy do bibliografii podmiotowej. Jedyna autorstwa samego Ciechowskiego. Tomik poezji *wokół niej* (wyd. Tęcza, Warszawa 1996), zredagowany przez pierwszą żonę, Jolantę Muchlińską.

Poprzedzał ją arkusz poezji zatytułowany po prostu *Grzegorz Ciechowski* (wyd. Od Nowa, grudzień 1980). Dość osobliwy tytuł na autorskie poetyckie wydawnictwo. Nawiązujący, być może, do rockowego kultu idola, w stronę którego zmierzał. Pozycję zredagowała najprawdopodobniej również przez Jolanta Muchlińska (nota edytorska zawiera jedynie informację o autorze projektu graficznego). To prawdopodobne, tym bardziej że książka ukazała się w trakcie trwania ich związku, a Jolanta Muchlińska przez długie lata była pierwszą czytelniczką zarówno jego wierszy, jak i tekstów piosenek³.

³ Ciechowski był też autorem wielu innych niż piosenki i wiersze wypowiedzi autorskich. Miesięcznik „Gala” publikował jego felietony. Pisał nowele scenariuszy. Jedyna, na podstawie której powstał film, to *Obywatel świata*. Scenariusze filmów fabularnych i seriali (z Janem Wolkiem). Część

Kolejna książka ukazała się w 1998 roku i była absolutnie wyjątkowa. Rzadko kiedy osoba nawet znana staje się pierwowzorem postaci fikcyjnej. A tu nie dość, że tak się stało, to Ciechowski doświadcza tego jeszcze za życia i w chwili relatywnego spadku popularności. Powieść przygotowywano do druku tuż przed spektakularnym *comebackiem* do głównego nurtu popkultury płytą *Masakra*.

Wyprzedził w ten sposób zjawisko i wypowiedzi, z którymi mamy do czynienia po śmierci Grzegorza. To że był idolem tamtych/naszych czasów – że tworzył nasze czasy⁴. Już w tej książce Ciechowski nie pojawia się ze względu na siebie samego. Kowalewski nie był ani jego najbliższym przyjacielem, ani fanem twórczości. Stojąc emocjonalnie z boku, jeszcze za jego życia uznał, że jest on mannowskim *Zeitgeistem*, duchem czasu, uosobieniem tegoż. A także punktem odniesienia dla pokolenia, które go posłuchało i za nim poszło. Lustrem, jak tym z piosenki *Tak tak... to ja* (superego ludzkiej jednostki, nad-ja), ale i całkiem zewnętrznym prorokiem. Manifestacją freudowskiego sumienia. Kimś, przed kim zdaje się sprawę u kresu życia. Dlatego książkowego Cmona umieszcza w domu starców. By mogli z nim porozmawiać dawni wyznawcy. By był on im pomocny w dokonaniu obrachunku z całego życia. Jako ten, który był swoistą alfą, kulturową inicjacją, wprowadził w aksjologię, wyznaczył cele, a przynajmniej powierzchowne trendy. I oto jest z nimi, aż po koniec czasów.

Tytuł *Bóg zapłać* to gra ze zwyczajowym „Bóg zapłać”, być może też sięgnięcie do literatury – do Placyboga z poematu *Dwaj Macieje* Bolesława Leśmiana. Do tamtej tęsknoty za potężnym punktem

z tych wypowiedzi zawierała elementy autokreacyjne. Ich analizy podejmuje się w przygotowywanej przez siebie książce.

⁴ Por. rozmowa radiowa z Małgorzatą Potocką, przy okazji promocji książki *Obywatel i Małgorzata*, wyd. Czerwone i Czarne, Warszawa 2014

odniesienia. I może analogia tamtego kryzysu wartości z przełomu XIX i XX w.: „Bogu się nieśmiertelność, nam się Bóg należy”.

O tym że Ciechowski był przez krótki czas uosobieniem idola, w skali którą trudno sobie wyobrazić i porównać z innymi, przypomina chociażby film *Ciechowski ty to masz szczęście*⁵ czy *Zamiana*⁶.

Pora jednak kontynuować chronologiczne wyliczenie. Już po śmierci, na pięćdziesiątą rocznicę urodzin, ukazała się książka *Grzegorz Ciechowski 1957–2001. Wielki artysta rodem z Tczewa*. Jej niejednorodny charakter demonstruje już spis treści. Rozpoczyna się pierwszym tak obszernym przyczynkiem do biografii, ze szczególnym uwzględnieniem „lat w ukryciu”, spędzonych w rodzinnym miasteczku nad Wisłą, zanim jeszcze Ciechowskiego dosięgła sława. Po niej następuje opowieść rodzinna Aleksandry Ciechowskiej, starszej z siostr. Do czasu opublikowania książki Piotra Stelmacha duet tych tekstów pozostanie jedyną tak obszerną biografią Ciechowskiego.

Wielki... zawiera jeszcze uzupełnienie jednego z jej okresów: obszerny wywiad Jana Kulasa z jego drugą życiową partnerką, Małgorzatą Potocką. Jakby zapowiedź późniejszego o sześć lat wywiadu-rzeki autorstwa Krystyny Pytlakowskiej. Zawiera też wiele innych wątków – między innymi próbę analizy pośmiertnej obecności Ciechowskiego w internecie. Taka tczewsko-ogólnopolska antologia tekstów. Na wiele

⁵ *Ciechowski, ty masz szczęście*, reż. Ewa Salużanka [Ewa Saluga-Wagemann], STS Studio dla TVP1, 1997, www.vimeo.com/104786584 [dostęp: 12 VIII 2017]. Fabularyzowany dokument. Pojawia się w nim scena, w którym zagniewany ojciec wściekły na swoją córkę parodiuje fragment piosenki *Nowe sytuacje* i zadaje pytanie, czy Ciechowski to (niosący dobrą Nowinę) Chrystus.

⁶ *Zamiana*, sc. C. Harasimowicz, reż. K. Aksinowicz, Mediapro Pictures, Infil, Infinity, Moustache Film, 2009. Cytat: „A wiesz że Ciechowski podrywał twoją babcię?”. www.youtube.com/watch?v=jEjQq0aHNjI, udostępnił Obywatel Republikanin [dostęp: 15 IX 2016].

tematów. Może niedoskonała, ale kubistyczna, wielowymiarowa. Jak pokłosie konferencji naukowej, która odbyła się cztery lata później (16 XII 2011).

Odbiór tej pozycji był zróżnicowany: zdaniem części odbiorców nie była ona na miarę fenomenu Ciechowskiego i jakości, do której dążył. Na jej obronę przytoczę jednak następujące argumenty: była pierwszą książką wydaną po śmierci, pierwszą po jedenastoletniej przerwie (licząc od *Gwiazd...*); pierwszą i jak na razie jedyną książką biograficzną. Żarliwość która towarzyszyła jej inicjatorom, ich lokalny punkt widzenia, to że nie byli równie mocno zorientowani w każdym z aspektów życia G.C., umożliwiła terminowe wydanie pozycji na okrągły jubileusz, podczas gdy innych ta perspektywa powstrzymywała; wiedzieli że adekwatna opowieść o nim i Republice, to „studnia bez dna”⁷.

Znalazło się w niej miejsce na bardzo indywidualne wspomnienia. Jest mimowolny portret „klasy ananasów” w tczewskim liceum, do którego uczęszczał i Ciechowski, i Kulas. Każdy ma prawo do bardzo indywidualnego przeczytania cudzego życia, tak jak go zapamiętał. Stąd swoiste *in-between*: pomiędzy świetnym, szczegółowy, oryginalnym klasowym pamiętnikiem, a wstępnym szkicem pozycji z *Encyklopedii Polskiego Rocka*.

Klucz do tej książki i kryteria jej oceny zawarte są już w samym tytule. Jest pomnikiem lokalnej społeczności dla jednego ze swoich, kto wyrósł ponad nią samą i dopiero potem stał się punktem odniesienia dla całego kraju.

⁷„Czy pan wie, jaka to studnia”, odpowiedział mi w 2008 roku Zbigniew Krzywański, na moją deklarację że jestem kolejnym, który chce o nim oraz o nich napisać. Nie wiedziałem, dzięki temu trzymam w ręku komputeropis opowieści która zajęła mi, z przerwami, tyle lat. „Netto i brutto”, jak z kolei w wywiadach określa to Leszek Gnoiński.

Jest jeszcze w tej książce jeden aspekt, który może umknąć fanom czy osobom skoncentrowanym na rocku. Jest to może nie tyle hagiografia, co pochwała drobnomieszczaństwa i jego cech: pracowitości, zapobiegliwości, dostatku który osiąga się dzięki pracy. *Artysta, wielki, rodem z Tczewa*. Opowieść, zapewne stylizowana, podrasowana na potrzeby publikacji. Wizja modelowej, wielopokoleniowej rodziny, która przez lata odgrywała kierowniczą rolę w miasteczku. Wzorując się na ojcu, czerpiąc profity z bycia synem dyrektora mleczarni (rozdawnictwo lodów na patyku oraz rozporządzanie w latach 50. telewizorem w przyzakładowej świetlicy), młody Ciechowski wykształcał cechy lidera.

Spróbuję ująć jego historię strukturalnie. Rodzi się w tej społeczności jako artysta-odmieniec, od dzieciństwa zainteresowany muzyką i stojącym w salonie fortepianem. Szuka swojego miejsca w życiu, na miarę swojego talentu i nierozzerwalnie połączonej z nią inności. Na jakiś czas wyrzeka się (musi się wyrzec) tej pierwotnej przynależności. W swoim samodzielnym, oderwanym od matecznika życiu, kultywuje jednak wartości, w których był wychowany. Odrzuca dostępne w tym modelu zawody, jednak swój, wybrany, unikalny, wykonuje tak, jak został w dzieciństwie nauczony na przykładach ojca, matki czy sąsiadów. To właśnie przynosi mu sukces. Odrzucony pierwotnie także i przez nią („swoi go nie przyjęli”), szokujący, zostaje jednak przez tę społeczność ostatecznie nie dość że przyjęty, to jeszcze na nowych, nadzwyczajnych, przynależnych wybitnej jednostce prawach. Jedyny koncert Republiki w Tczewie, *nota bene* głównie z płytą *Siódma Pieczęć*, poświęconą pamięci ojca, to frekwencyjna kłapa. Ale jeszcze za życia bierze udział w Zjeździe Znamienitych Tczewian (30 stycznia 1997, obok m.in. Olgi Krzyżanowskiej i Grzegorza Kołodko) czy otwiera studniówkę we własnym niegdyś liceum. Jak i zwłaszcza po śmierci, która rozgrzesza wzajemne winy, koi tak zazdrość, jak i często uzasadniony

żał, pozwala zapomnieć że ktoś przeszedł aż tak długą drogę do wielkości. Pozwala uczynić z osoby zmarłej punkt odniesienia.

Książka zredagowana przez Jana Kulasa, wieloletniego samorządowca i posła tej ziemi, lidera lokalnej społeczności, jest tylko jednym z kroków uczynienia z Ciechowskiego ikony Tczewa, a poprzez niego, wyższe, obejmujące także współczesność pozycjonowanie Grodu Sambora. W ten sposób należy ją rozpatrywać. Także jako akt polityczny.

Tam, 22 XII 2002, w pierwszą rocznicę śmierci, odsłonięto też pierwszą w Polsce pamiątkową tablicę na ścianie rodzinnego domu. W ślad za publikacją, współfinansowaną przez mało rockowe podmioty, samorząd miasta i województwa oraz mleczarnię, której wieloletnim prezesem był Zbigniew Ciechowki, poszło nadanie lokalnemu amfiteatrowi imienia Ciechowskiego (uchwała Rady Miasta Tczewa z 26/4/2012). Na podstawie sformułowanej tu bodaj po raz pierwszy opowieści Aleksandry Ciechowskiej o podróży młodego Grzegorza do Indii, z własnoręcznie wypisanim biletem, z której przyprowadzili go do domu SOK-iści, postawiono zabytkowy parowóz TK 48-170, pomalowany w czarno-białe pasy (grudzień 2012).

Wielki... jest zaczątkiem narracyjnej polifonii i spojrzeniem spoza głównego nurtu, nieautoryzowanym przez osoby związane z zawodowym zarządzaniem jego wizerunkiem.

Kolejną książką była wydana w 2015 roku *My Lunatycy*. Ona także ma swoją magiczną, lokalną perspektywę. Z jednej strony Toruń – pierwsza, całkowicie toruńska, Republika, legenda nienagranej trzeciej studyjnej płyty. Z drugiej zaś: punkt widzenia fanów.

Jest pierwszą opowieścią, w której tak istotną rolę odgrywają fakty sprzed zyskania sławy, a najważniejszymi rozmówcami nie są gwiazdy, ale osoby tworzące tutejszy artystyczny tygiel. W szczególności klub Od Nowa,

z którego Republika wyrosła. Z racji ról społecznych autorów (Ania Sztuczka jest menedżerką zespołów, a Artur Janiszewski – muzykiem zespołu Half Life), dużą rolę w narracji odgrywa proces: artystyczny, promocyjny, walka. Smak sukcesu, ale i porażki. I ich etiologia ustami tych, którym się nie powiodło. Sława to swoisty Graal tej narracji. Żeby w pełni ją docenić, podawane są też przykłady odwrotne. Jest niespełniona, duża szansa, zespół Opera, utworzony przez byłych Republikanów, ze zdobywającym wówczas doświadczenie Robertem Gawlińskim na wokalu. Jest cała ówczesna toruńska scena muzyczna. Wreszcie nagły rozpad jej najjaśniejszej gwiazdy. „To już koniec, koniec bajki”, – czytamy w prowadzonym wtedy pamiętniku współautorki. A po nim niej oczekiwanie na rozblysk kolejnej, wokół której mogłoby koncentrować się życie. Wobec wakatu i wobec przeprowadzki Ciechowskiego do Warszawy, w tej roli obsadzano Kobranockę. Gdy Ciechowski opuścił swoje drugie miasto, tamten Toruń już nigdy nie był tym Toruniem.

My... to nie tylko nostalgia, ale i wiele dziennikarskich smaczków. Kontrowersje, na przykład opowieść pierwszego menedżera Republiki, Waldemara Rudzieckiego. Całość natomiast jest jeszcze opowiedziana z perspektywy tych, którzy wygrali walkę o sławę i zrealizowali swoją artystyczną wizję.

Poza autonomiczną wartością poszczególnych rozmów, zwłaszcza tych długich, pozwalających skupić się na jakimś aspekcie, poczuć tamten czas, wejść w tamtą sytuację, nawet uruchomić własną interpolującą wyobraźnię, książka jest przede wszystkim faktograficzną bazą. Puzzlami, które można by co najmniej jeszcze raz ułożyć (między innymi film *Republika. Narodziny legendy* miał być początkowo oparty na zgromadzonym przez autorów materiale).

Być może pod wpływem książki *My...*, a może pod wpływem własnych doświadczeń z ogarnięciem tekstu, Piotr Stelmach zdecydował, że jego z kolei dzieło nie będzie zestawem odrębnych rozmów – rozmowy te podporządkuje jednej narracyjnej linii, osuwając w ten sposób przeskok między kolejnymi opowiadającymi osobami i wypełnić ewentualne luki.

Na zakończenie omówienia tradycyjnie odniosę się też do tytułu. *My Lunatyki...* jest wreszcie, przede wszystkim, książką o fanach, żyjących w rytmie swojego ciała niebieskiego. Być może pierwszą tego typu w Polsce. O pielgrzymkach do Torunia, na długo przed powstaniem Radia Maryja. Szosa Lubicka. Rubinkowo. Radio Bielany. I inne miejsca odwiedzane przez członków zespołu, którym wyznawcy przypisują status herosów, stają się obiektem kultu i przedmiotem wycieczek. Od tamtego czasu mija coraz więcej lat. Znaczenia się zacierają. Coraz mniej neofitów, którym trzeba wszystko pokazać: klatkę schodową Ciechowskiego, parking na którym stał biały maluch Pawła Kuczyńskiego. Być może po raz ostatni w takiej skali Anna Sztuczka wciela się w rolę przewodnika.

Jednym z jej niezamierzonych tematów książki jest zawłaszczanie. Mówią o tym członkowie zespołu. A także sami fani: każdy z nich ma swoją wizję interpretacji utworów, a nawet kolei rozwoju zespołu i jego składu (wyższość Pawła nad Leszkiem Biolikiem). Do rangi najważniejszego albumu polskiego rocka zbliża się nienagrana trzecia studyjna płyta Pierwszej Repy. Tym lepsza, że ostatecznie jej nie nagrano. Piszę o tym lekko, ale prywatnie, jako fan, sam chętnie ulegam tej mitologii. Człowiek posiadający swój mit jest dużo silniejszy.

Przez owo „zawłaszczanie” ta książka, dotycząca zespołu który apogeum swojej popularności miał we wczesnych latach 80. XX wieku, jest na wskroś współczesna. Gdy uwzględnić pozycje jak *Śmierć autora* Rolanda Barthesa, koncepcję lektury 2.0, to tekst kultury, obojętnie, muzyka, film,

rzeźba, staje się własną lekturą czytelnika, stworzoną powtórnie przez odbiorcę. Szerzej piszę o tym w *Czytaniu Ciechowskiego*. Dochodzi wreszcie do momentu, którego mogą nie lubić pierwsi właściciele, początkowo wdzięczni, że poświęcono im uwagę i zasoby finansowe, umożliwiając zmianę stylu życia. Do momentu, gdy czytanie przechodzi w pisanie, kiedy podkarmiana, silniejsza staje się własna wizja i tą się bardziej rozwija. Dla atrakcyjności niej samej, bez względu na podstawy. *Pisanie Ciechowskiego. Artificialfiction*, w nawiązaniu do *politicalfiction*. Kolejna, po *Bóg zapłać*, powieść? Ale nie ma w niej Cmona. Jest Grzegorz, Paweł, Sławek, Zbigniew. Z krwi i kości. Mają swoje rodziny. Lepsze i gorsze dni. Można ich niechcący tym czy owym zranić. Czwórka z Liverpoolu staje się w zaopatrzonej w kulturowe wzorce, spragnionej ich odpowiednika umyśle, czwórką z Torunia. Może nawet uczestniczy w pop-rockowej odsłonie kultowych *The Sims*. Dochodzi do nich Leszek. Są menedżerowie: Waldemar, Andrzej, Jurek – na dobre i na złe. Jeśli w ten oto sposób powstał *treatment* komputerowej gry o Republice, oto on!

My... to, podobnie jak zatytułowany tak wiersz Małgorzaty Hillar i późniejszy, Ewy Lipskiej, książka o pokoleniu, które ogląda się przez utwory stworzone przez Ciechowskiego i spółkę. Ma ta pozycja jeszcze jedną zaletę: nie wywołała skandalu. Pochodzi ze środka republikańskiego żywiołu. Bliskim także ewentualne niewłaściwe słowa łatwiej wybaczyć. Równocześnie czuje się w niej dużą niezależność. Wyrosła właśnie z tej fanowskiej perspektywy. Zależności a równocześnie żarliwości, własnego zdania, autonomii wobec pierwotnych wytwórców znaczeń. Książka „tylko” o Republice, jest zarazem książką o wszystkich fanach i o procesie lektury. Napisał ją ktoś z nas, milczących dotąd czytelników. Dziękuję ci, Aniu. Na tak przygotowany grunt wszedł najbardziej doświadczony z autorów, Leszek Gnoiński.

W chwili premiery książki w grudniu 2016 był znany przede wszystkim jako reżyser filmu *Bits of freedom* oraz współautor *Encyklopedii Polskiego Rocka*. Niemniej był też redaktorem kilkudziesięciu płyt rockowych i autorem wielu wcześniej wydanych rockowych biografii. Można stwierdzić, że trafiły na siebie dwa równorzędne zjawiska.

Na pewno inny byłby mój odbiór książki, gdybym przeczytał ją na początku przygody z Republiką. Byłaby ona punktem wyjścia, miarą kolejnych i swoistą encyklopedią. Być może nie chciałbym sięgać po nic poza nią. Tymczasem z powodu roku wydania, porządkowała ona główny obraz, który się we mnie ukształtował na podstawie wcześniej opublikowanych tekstów kultury. Odpowiadała też na część moich wątpliwości, które powstały gdy byłem w toku własnej narracji i na jej potrzeby musiałem uzupełnić luki oraz uzgodnić sprzeczności.

To tak jakby większość kart została już wcześniej odkryta. I jakby chodziło tylko o to, by sprawdzić, do którego należą koloru, a które w ogóle zostały podrzucone spoza talii. Jak zagra nimi mistrz. Dowiedzieć się, jak kolejny autor tę samą, z serii *znamy*, *znamy*, historię (historia ta sama, ale nie taka sama) na nowo opowie.

Na szczęście na tym się nie skończyło. To nie tylko podglądanie warsztatu i zastanawianie się, w jakiej kolejności zostaną zaserwowane „znane” wszystkim fakty. To co mnie w tej książce urzekło, to nie ten czy inny punkt zwrotny. Znam je z przekazów ustnych, filmów, publikacji. Jej siłą jest zarówno ich liczba, jak i przede wszystkim sposób poradzenia sobie z nimi, ich organizacji, systematyka. Ta kilkusetstronicowa książka robi wrażenie zbudowanego na fundamencie i kolejnych piętrach, wykończonego więźbą dachową, piorunochronem i rynnami, hasła z rockowej encyklopedii.

Autor zdążył jeszcze dotrzeć przed śmiercią do Janna Castora. Rzeczowo rozpracował i zwaloryzował to, co także i później, po nim, może być przedmiotem opracowań z innych punktów widzenia oraz adekwatnych im spekulacji. Dokładnie opisał też dzieje Opery, projektu ex-Republikan wspólnego z Robertem Gawlińskim – tak, że mimowolnie powstały ich pierwsze, tak dokładne biografie.

Systematykę dodatkowo wzmacnia kalendarium, drugie po tym stworzonym w *My Lunatycy*.... Znacznie poszerzone, ale też, jak wszystko pisane ludzką ręką, nie bez luk.

Gnoiński jako kolejny sięgnął po tytuły oraz fragmenty piosenek i użył ich jako jednostek redakcyjnych, powtarzając wcześniejsze rozpoznanie, że zostały napisane zgodnie ze strukturą magiczną⁸. Ich pojemność predystynuje je do nieskończonej liczby aktualizacji, a poprzez to – miana ponadczasowych.

Atutem jest nieograniczony dostęp do źródła i wielkie zaufanie, którym obdarzyli go bohaterowie. Ewentualną wadą jest sterylność, mała impresyjność, wrażenie całkowitego uporządkowania. Ktoś mógłby też zarzucić bliskość między opisywanym zjawiskiem a dokonującym opisu podmiotem. Czy oznacza to jednak brak obiektywizmu? Biografia nie zamienia się w hagiografię. Autor nie unika trudnych pytań, wręcz sam je prowokuje – np. bardzo ciekawe fragmenty poświęca autonomii artystycznej w kontekście państwowego *show businessu* w PRL, odnosi się się do tezy sterowania rockowego *boomu* przez władze stanu wojennego jako

⁸ Teoria odnosząca się do scenariusza filmowego w kontekście wcześniejszych historycznie tekstów kultury. Wyróżnia w nim obowiązkowe komponenty, obecne we wszystkich udanych dziełach, zarówno strukturalne, jak i fabularne, psychologiczne i aksjologiczne – coś w rodzaju przepisu wstępnego na artystyczny sukces. Inne teorie powstawania i *scriptdoctoringu* scenariusza to struktura trójaktowa oparta na *Poetyce* Arystotelesa oraz metoda sekwencyjna.

swoistego wentyla bezpieczeństwa. Rozkłada akcenty, a wydźwięk faktów jest często równie ważny, co ich dobór. Nie prowadzi śledztwa. Zespół nie jest jego przeciwnikiem. Jest przyjacielem, któremu nie wolno wyrządzić krzywdy. Pewne decyzje zapadły zapewne też w toku autoryzacji, nie wiadomo jaka była temperatura dyskusji. Nie posługuje się estetyką tabloidu i powieści kryminalno-spiegowskiej.

Książka, także niefikcyjna i nieautobiograficzna, jest pochodną osobowości autora i sposobu jak ogarnia on świat. Ciechowski-twórca był wypadkową porządku i swobody której matecznikiem jest sztuka. Dlatego dobrze że pojawiła się taka porządna i porządkująca wszystko pozycja. Czytając ją, jesteśmy o lata świetlne bliżej poznania. Dzięki jej konstatacjom pojawiły się kolejne, jeszcze bardziej szczegółowe pytania, niemożliwe wcześniej, bo przedpole było bardzo nieuporządkowane.

To mnie najbardziej, jako autora kolejnej książki o Ciechowskim, ucieszyło – pomimo wydania tylu setek stron, wciąż pozostaje coś do opisania. Jeśliby ktoś, zwłaszcza z początkujących, zgubił się w opowieści o Ciechowskim i Republice, będzie miał w książce Gnoińskiego koło ratunkowe. Przez długie lata będzie to być może wzór jak zbierać materiał, pisać książkę i ją promować. Oby godną jej przeciwwagą była pozycja pisana przez kolejnego autora – Piotra Stelmacha, próbującego okiełznać słowami żywioł, pasję. Nie ma charakteru *stricte* muzycznego jak *Gwiazdy...* i *Nieustanne...*, *Wielki...* i *My...* Jest jakby trochę z innego wymiaru, pomiędzy romansem, artykułem w kolorowej prasie w której wszyscy, choćby skrycie, zaczytują się. Rozprawą o sztuce, dla której rock'n'roll jest tylko pretekstem i jedną z wielu emanacji odwiecznego procesu. Jest jakby scenariuszem filmu fabularnego.

Niezwykłe, że aktywność jednego człowieka potrafi sprowokować tyle form jej opisu. „On i jego historia / i jego dokumentacja”, jak słyszymy

w piosence *Odmiana przez osoby*. Książki o Ciechowskim są też są taką odmianą przez osoby. Krytyka która nierzadko spada na ich autorów jest wyrazem dzielących ich różnic, interesów, doświadczeń życiowych i zawodowych, a zarazem przykładem, jak różne postaci w swoim życiu połączył i jak wiele musiał zmieniać, jak wiele razy musiał zaczynać niemalże od początku. Mając tylko siebie, swoją historię i dokumentację.

Co zapamiętałem z ostatniej pozostalej do omówienia książki? Przede wszystkim sceny, dramaturgię, nieustanny rozwój postaci, ich perypetie. Autokreację Potockiej. Spotkanie artystycznych osobowości, które zresztą po imieniu w tytule nazywa, nadając mu znamiona z powieści Bulhakowa: *Mistrz i Małgorzata*. Tę książkę dobrze się czyta. Czując jej subiektywizm, pozostaje się w obrębie jej czaru. Magia nieco pryska, gdy świat książki nakłada się na szersze uniwersum. Uwzględnia jej krytyczne, linijka po linijce, komentarze. Rodzą się pytania: kto mówi zgodnie z prawdą? Kto krzywdził, kto jest tym skrzywdzonym? Wreszcie: czy czytelnik ma prawo zaznajomić się z tak intymnym świadectwem? Z podglądaniem cudzego życia, związanych z nim dramatów i czerpania przyjemności z *voyeryzmu*?

Książkę poprzedziły dwie zasadnicze publikacje. Wspomniany wywiad przeprowadzony przez Jana Kulasa do *Wielkiego...*⁹ oraz swego rodzaju *rozpłietka* bojem punktu widzenia Potockiej i ich wspólnej córki, książka Małgorzaty Puczyłowskiej napisana z miłości do gwiazd i przebywania w ich blasku (*Być dzieckiem legendy, cz. I*, wyd. White Ink Studio, 2012; cz. II nie ukazała się). O zmarłych artystach-celebrytach piszą w niej ich dzieci, a na pytania odpowiadają życiowi partnerzy.

⁹ Wiele bardziej oczywistym rozmówcą tej tczewo-centricznej publikacji byłaby Jolanta Muchlińska, ich koleżanka z klasy, wywodząca się z tamtego środowiska. Ale zapewne, tak jak przy późniejszych projektach, po prostu odmówiła.

O Ciechowskim mówi Weronika, pierworodna artysty. W chwili publikacji miała 25 lat¹⁰. Bohaterką wywiadu jest natomiast Potocka. Może te dwie dość obszerne rozmowy, które miały tendencje do zdominowania tych publikacji, skłoniły ją do większego, autorskiego projektu?

Książkę tę, jak zresztą wiele innych, które wyszły spoza ścisłego republikańskiego centrum, spotkała spora krytyka. Pojawia się w nich słowo, powtórzę, skoro w chwili złości tak wiele osób je wypowiedziało: „mitomanka”.

Co jednak z miłością? Z wyrażaniem uczuć? Ten wywiad i towarzyszący mu pamiętnik z tamtych lat to niemal gotowy scenariusz filmu o miłości, w którym wiele jest pułapek zastawionych na widza, ale który artysta tak nie czyni?

Jest jeszcze jedna książka, *Republika Możliwości*, antologia pokonferencyjna, wydana przez rockową oficynę GAD, rok po sosnowieckiej konferencji, pod opieką i redakcją profesora Marka Jezińskiego. Nie omawiam jej ze względu na jej naukowy charakter. Pozycja pionierska i gatunkowo do dziś jedyna w analizowanej tematyce. Są także prace magisterskie, w tym Piotra Kopki. Narrację dotyczącą Ciechowskiego niesie też film.

Jedyny zrealizowany na podstawie noweli filmowej której Ciechowski był współautorem: *Obywatel świata*. W chwili, gdy piszę te słowa pojawia się zapowiedź filmu *Republika. Narodziny legendy*, autorstwa Ryszarda Kruka¹¹. Premiera będzie mieć miejsce 12 maja 2017 roku

¹⁰ Zaś jej młodsze rodzeństwo, zrodzone ze związku z Anną, odpowiednio 17 (Helena), 16 (Bruno) i 19 (Józefina).

¹¹ Film miał być początkowo oparty na książce *My Lunacy. Rzecz o zespole Republika*. W niej po raz pierwszy opowiadano o czasach przed zdobyciem sławy. W ostrej wymianie zdań między autorami książki oraz filmu można

w studenckim kinie „Niebieski Kocyk”, przy Gagarina 37a w Toruniu, a więc pod adresem, gdzie siedzibę ma toruńska Od Nowa. Zabrało w filmie Zbigniewa Krzywańskiego, ostatniego który dołączył do pierwszej Republiki. Występuje natomiast Paweł Kuczyński, Zbigniew Ciesielski i Zbigniew Ruciński (gitarzysta Res Publik i Symbolicznej Łapki Misia oraz brat zmarłego na obczyźnie Janna Castora, lidera Res Publik). Nie ma Jerzego Tolaka, którego los splótł z Ciechowskim w 1986 roku (wypowiedziane przez Tomasza Manna sakramentalne „oto twój artysta, oto twój menedżer”). Są natomiast pierwsi menedżerowie: Waldemar Rudziecki i Andrzej Ludew. Znow, podobnie jak z tczewskim eposem drobnomieszczańskim, tak i tu klucz do utworu zawarty jest w samym tytule: moment narodzin, wykluwania się, trudne, wcale nie oczywiste punkty zwrotne; artystycznie żyzna, toruńska ziemia, która wydała wiele sław, spośród których jednak do ogólnonarodowej świadomości przedostała się przede wszystkim ta jedna.

Jest jeszcze twórczość własna fanów, epistolografia; setki wywiadów, relacji z koncertów, recenzji... Trudno wymienić wszystko. Jakie są dalsze możliwości i kierunki rozwoju bytu, który zaczął już istnieć autonomicznie? Jakie jest „Ciechowskiego życie po śmierci”, jak zatytułowała swój referat jedna z doktorantek, wygłaszająca go podczas konferencji na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie bohater eseju w latach 80. studiował polonistykę?

Jak uprzedzałem, na początku ten fenomen wydaje się nieogarniony, idiomatyczny, jak każde zjawisko które domaga się indywidualnego traktowania.

było doszukać się możliwości wytoczenia mu procesu, do czego jednak ostatecznie nie doszło.

Później, ograniczając emocje i sentyment, gdy przyjrzy mu się okiem badacza, okazuje się że jest oto jeszcze określona liczba figur na szachownicy a wraz z nimi określona liczba możliwych kombinacji, uwzględniająca zarówno dotychczasowy *opus*, jak i mogące powstać świadectwa. Zewidencjonuje je chronologicznie.

Istnieje, prowadzony w języku polskim i angielskim niewydany dziennik Janna Castora, lidera Res Publiki, protoplastki Republiki, jaką szeroka Polska poznała. Spadkobiercą jego twórczości jest jego mieszkający we Włocławku brat, Zbigniew Ruciński. Gitarzysta Res Publiki oraz duetu z Ciechowskim, Symboliczna łapka Misia. Kompozytor, informatyk, ojciec rodziny, który niejedno przeszedł. Stąd sam też ma wiele do opowiedzenia i pokazania.

Ikona fanów pierwszej, toruńskiej Republiki jest mieszkająca obecnie w Warszawie Jolanta Muchlińska, pierwsza żona G.C. Miłość jeszcze z czasów licealnych. To za nią przeniósł się na studia z Tczewa do Torunia, choć znacznie bliżej był Uniwersytet Gdański. Pierwsza czytelniczka jego wierszy i recenzentka przynajmniej tekstów piosenek. Dobry duch przynajmniej trzech książek: *My Lunatycy...*, *Nieustanne tango* i mającej się ukazać opowieści Piotra Stelmacha¹². Ani razu nie jest w nich pod nazwiskiem cytowana, choć bez niej, jak zgodnie powtarzają autorzy tej trylogii, trudno sobie wyobrazić ich powstanie. Konsekwentnie unika publicznych wypowiedzi, ale przy wielu okazjach jest dyskretnie obecna, chociażby komentując wpisy na Facebooku. Wywiad-rzeka z nią byłby kopalnią nowej wiedzy. Być może zmieniłby o 180 stopni postrzeganie wielu spraw? Była ona bowiem najbliżej Ciechowskiego w najważniejszym

¹² Zarazem koleżanka z „klasy ananasów” G.C. i Jana Kulasa. Z tym, że w zredagowanej przezeń książce, zawierającej m.in. wywiad z Małgorzatą Potocką, w ogóle się nie pojawia.

momencie: w chwili przeistaczania się swojego chłopaka, później męża, w osobę publiczną.

Bohaterką wywiadu-rzeki jest Małgorzata Potocka, druga życiowa partnerka Ciechowskiego. Prowadząca z nią wywiad Krystyna Pytlakowska, autorka gorących wywiadów m.in. z Dodą, dziennikarka „Gali”, jest bez wątpienia specjalistką od ludzkich serc i atrakcyjnego pokazywania czytelnikom życia celebrytów. W tym aspekcie *Obywatel i Małgorzata* spełnił swoją rolę z okładem, także uwzględniając pod uwagę skandal jaki wywołał i temperaturę dyskusji¹³. Pytlakowskiej udaje się utrzymać zainteresowanie czytelnika do samego końca. Wydobyć punkty zwrotne związku Ciechowskiego i Potockiej, a nawet samej rozmówczyni pewne fakty uwypuklić i ułożyć w sekwencje. Zabrakło tu równocześnie głębszej wymiany zdań na tematy *stricto* zawodowe związane z Ciechowskim – kreacji wizerunku Obywatela G.C. którego być może stanie się prawnym dysponentem oraz projektów filmowych¹⁴, do czego potrzebny byłby z kolei filmowy krytyk i filmoznawca. Stwarza to przestrzeń kolejnej książki z udziałem Potockiej, tym razem skupionej wyłącznie na sztuce.

Trzecia życiowa partnerka Ciechowskiego i zarazem druga żona, Anna, po medialnym linczu którego ofiarą padli na początku związku,

¹³ Przykładowa polemika ówczesnej żony Ciechowskiego: „Małgorzata Potocka ma twarz konia”, www.fakt.pl/kobieta/plotki/wdowa-po-ciechowskim-przysnala-ze-malgorzata-potocka-ma-twarz-konia/g70w0t3 [dostęp: 12 VIII 2017]. Książka, mimo że jest wywiadem, pokazuje punkt widzenia Potockiej i z tego powodu była krytykowana. Zarzucano też mijanie się z faktami.

¹⁴ Wydawnictwo wyspecjalizowane w komentowaniu życia politycznego i literaturze faktu nie zatrudniło też wspomagającego redaktora, który wyłowiłby kilka ewidentnych błędów rzeczowych w zakresie omawianej kariery muzycznej, np. liczne błędy w tytułach utworów.

konsekwentnie chroniła swoją prywatność¹⁵. Szerszego wywiadu¹⁶ udzieliła dopiero w reakcji na książkę *Obywatel...*, aby odeprzeć zawarte tam, choć nieco stonowane fragmentami o wybaczeniu i *katharsis*, oskarżenie. Jako jedna z fanek, dużo lepiej od Potockiej orientuje się w republikańskim abecadle. Nie myli nazw piosenek. Przekazuje dużo szczegółów życia rodzinnego. Nie jest natomiast i nie pretenduje do miana kreatorki sztuki i zarządzania nią, jak Potocka. Gdyby chciała, mogłaby się pokusić o udzielenie dłuższego wywiadu lub napisanie książki. Zaletą tej książki, poza rozwijaniem zaznaczonych w wywiadzie tropów osobistych, mogłaby być też opowieść o Kazimierzu Dolnym, gdzie ta dwójka znalazła swój azyl. O Kazimierzu Dolnym, miejscu gdzie życie płynęło choć trochę tak jak w dzieciństwie Ciechowskiego, w innym miasteczku położonym nie w środkowym, tylko w dolnym biegu Wisły. Być może zresztą te aspekty zostaną uwypuklone wcześniej w mającej się lada chwila ukazać książce Piotra Stelmacha?

Trwające zaledwie czterdzieści cztery lata życie Ciechowskiego mogłoby też być przedmiotem książki bezwzględnej, goniącej za sensacją. Nie mówię że chciałbym taką przeczytać. Nie można jednak hipotezy jej powstania wykluczyć. Rozgrywającej się nie tylko w ramionach trzech żyjących dziś kobiet, ale sięgających także wstecz do czasów dzieciństwa w Tczewie, próbującej znaleźć ewentualne rysy i zranienia w doświadczeniach pierwszych lat. Jak ta legendarna „różyczka” z filmu

¹⁵ Towarzyszyło im duże zainteresowanie mediów. Ich syn, odwołując się do nieustalonego źródła, załączając jedynie skan fragmentu tekstu, na wpisie na portalu FB stwierdza: „Pierwsze w Polsce zdjęcie [wykonane przez] paparazzi zrobiono mojej mamie”: www.facebook.com/photo.php?fbid=1033943613315615&set=ecnf.100000999591391&type=3&theater [dostęp: 4 V 2017].

¹⁶ W tym miesięczniku, do którego felietony pisał Grzegorz Ciechowski.

Orsona Wellesa *Obywatel Kane*. Tajemnica młodości, symbol płonący w ostatniej scenie, uwydatniony na płozach dziecięcych sanek.

Nie można wykluczyć książki, w której pokazywane są także relacje z władzą, z elitami; przyjaciółmi którzy równocześnie są znani (Monika Jaruzelska, małżeństwo Kwaśniewskich, środowisko filmowo-muzyczne oraz literackie lat 80. oraz biznesowe lat 90.). Taką możliwość uwidoczniła się w książce *Obywatel i Małgorzata*.

Wiele do opowiedzenia ma na pewno najbliższy przyjaciel z Kazimierza, dzielący z nim także podobieństwo sercowych perypetii, malarz i poeta, Jan Wolek. Autor niezapomnianej mowy pożegnalnej, który też służy pomocą i ludzkim wsparciem kolejnym autorom książek poświęconych Ciechowskiemu.

W książce-widmo mogłaby się znaleźć walka o pieniądze, o tantiemy w ramach I Republiki, jak i spór o spuściznę po Ciechowskim (wyłącznym spadkobiercą jest Anna i jej dzieci; pierwsze dziecko, Weronika, nie została uwzględniona w testamencie i przysługiwał jej, wobec braku wydziedziczenia, zachówek). Praw do utworów nie mają członkowie zespołu ani ostatni, wieloletni menedżer i to też potencjalne źródło konfliktów.

Wreszcie tematem takiej potencjalnej książki mogłaby też być walka o pamięć, czyli to, co zostało ledwie zamarkowane w *Narodzinach legendy*. Przecistawianie sobie dwóch liderów: tego znanego, Ciechowskiego, i tego pierwszego, jakby ojca-założyciela, Janna Castora (Wiesława Rucińskiego). Nie mówię w tym momencie o zasadności lub bezzasadności takich przeciwstawień. Znawcy na podorzędziu mają recenzje singli i płyt wydanych w Polsce, natomiast w przypadku Castora trudniej o pozycje zza Oceanu, z USA i jeszcze wcześniejsze, z Australii, gdzie udało mu się przejść od gry na ulicy do statusu jednej z gwiazd Australii,

z domem położonym na skale, o którą rozbijały się wody oceanu. Później po przeprowadzce do USA utracił to wszystko a na koniec poważnie zachorował, co pochłonęło jego oszczędności. Kłopotliwe jest bezpośrednie porównanie tych dwóch nieżyjących artystów, jak i jednoznaczne udowodnienie, czy – i ewentualnie kiedy – rywalizowali ze sobą. Trudno dotrzeć do niektórych dzieł, nie mówiąc o ich krytycznych omówieniach. Natomiast jest pewien kulturowy topos, źródeł którego jest, powiedzmy, konflikt Mozart – Salieri (użyty m.in. w filmie Miloša Formana), czy jeszcze brutalniejszy, Edyp – Lajos, artystyczne ojcobójstwo. A prasa kolorowa takimi obrazami się żywi. Im brutalniejszy, tym lepszy, bez względu na jego adekwatność i na poszanowanie prywatności, ktoś może spróbować tę czy inną tezę udowodnić. Wchodzimy bowiem w przestrzeń mitu i mitycznego potencjału, w obszar emocji, znaczenia symbolicznego i podsumowania dorobku życia. Ukrywania i odkrywania życiowych kart. Wirtuozerskich interpretacji, wedle których każdy po swojemu widzi świat.

Porównaniu narracji o Ciechowskim i zabiegom legendotwórczym, podejmowanym przez ich autorów i odbiorców, poświęcona jest kilkusetstronicowa książka *Czytanie Ciechowskiego*. Po sygnałnym wydaniu, czekam na kolejne, uzupełnione o ustalenia Leszka Gnoińskiego, które drukiem ukazały się dopiero w grudniu 2016.

Wychodzę z założenia, że nie ma sensu streszczać książki w taki sposób, że nie tylko nie uwzględnię wszystkich wątków, ale z powodu objętości, pominię cytaty. Trudno wyobrazić sobie relację z lektury która jest ponad tekstem i bezpośrednio się do niego nie odnosi. Mam nadzieję, że miejsce

na właśnie takie – bardziej szczegółowe – omówienie, znajdzie się w innych publikacjach. Do zobaczenia w książkach!

Bibliografia

Ciechowski G., *Grzegorz Ciechowski* [bądź bez tytułu], oprac. graf. Krystyna Stankiewicz, Toruń 1980 [arkusz poetycki, w serii Galeria Poetycka; klub przy Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika; s. 4 okładki: tekst piosenki „Order za sen” (dopisek: muzyka Res Publika)].

Ciechowski G., *wokół niej*, Warszawa 1996 [tomik wierszy, red. Joanna Muchlińska; II wydanie łącznie z kolejną reedycją Obywatel G.C. *Tak! Tak!*, wyd. Universal Music Polska, 2011].

Ciechowski G., [felietony w miesięczniku „Gala”] www.ciechowski.art.pl/felietony.html [dostęp 11 IX 2016].

Butrym M., *Dola idola*, Warszawa 1985 [rozmowa z G.C., obok innych gwiazd lat’ 80].

Stach A. [pseudonim literacki], *Gwiazdy, Komety & Czad. Republika*, Warszawa 1996.

Ziółkowski J. M., *Drogi do sukcesu*, Tczew 1997 [rozdział „Jeden z klasy ananasów”, s. 23–32].

Kowalewski W., *Bóg zapłac*, Warszawa 1998 [fikcja literacka, analogie między głównym bohaterem powieści Cmonem a G.C.; ukazała się za życia G.C.]

Kulas J., *Grzegorz Ciechowski 1957 – 2001. Wybitny artysta rodem z Tczewa*, Pelplin 2007,

Grzegorz Ciechowski [lub: Grzegorz Ciechowski, 4xGC – tytuł na s. 3], wyd. Agora 2011 [książka z 2 płytami CD i 2 DVD – opis w dyskografii; strony nienumerowane – numeracja umowna; Zbigniew Krzywański, wstęp, s. 3; L.Kamiński, wstęp, s. 4; Wojciech Mann, bez tytułu, „subiektywny szkic złożony z zachowanych obrazów i wrażeń” – tekst główny, s. 5-13; dyskografia s. 14-33; tekst „Nie pytaj o Polskę” s. 35 góra; Leszek Biolik, tekst okolicznościowy, s. 35 dół; Andrzej Świetlik [fotograf] „Przed

kamerą”, s. 36-37; s. 38 tekst „Nieustanne tango”, s. 38; Paweł Wroniszewski [grafik] tekst okolicznościowy; tekst „Reinkarnacje” s. 39; tekst „Śmierć na pięć” s. 40 góra ; Jerzy Tolak, tekst okolicznościowy, s. 40 dół; tekst „Odchodząc”, s. 41; spis treści, s. 43-46; nota wydawnicza, s. 47; blurb autorstwa Wojciecha Manna i syntetyczny spis treści, s. 48 – s. 4 okładki; na pozostałych stronach zdjęcia]

Republika wrażeń : Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy, praca zbiorowa pod red. M. Jezińskiego, Sosnowiec 2012.

Puczyłowska M., *Być dzieckiem legendy, cz. I*, Warszawa 2012 [wspomnienia dzieci gwiazd; o swoim ojcu mówi Weronika Ciechowska, „Tata był naszym guru”, s. 104-119”; wypowiedź poprzedzona wstępem autorki książki, po którym następuje wypowiedź Małgorzaty Potockiej, „Zawsze będę cię kochać”, s. 90-103; inne opisywane (zmarłe) osoby: Ada Rusowicz [wokalistka Niebiesko-Czarnych, matka Anny], Roman Wilhelmi, Daria Trafankowska [aktorka], Ewa Salacka [aktorka], Marian Łącz [piłkarz, potem aktor], Andrzej Zaucha, Kasia Sobczyk, Aleksandra Ślaska, Jacek Chmielnik, Kazimierz Brusikiewicz [aktor], Janusz Bukowski [aktor teatralny i filmowy, reżyser], Krzysztof Klejczon; bogato ilustrowane, brak spisu treści, Małgorzata Potocka, Krystyna Pytlakowska, *Obywatel i Małgorzata*, wyd.Czerwone i Czarne, Warszawa 2013,

Sztuczka A., Janiszewski K., *My Lunatycy. Rzecz o zespole Republika*, Warszawa 2015.

Gnoiński L. [biografia Republiki oraz G.C. i towarzyszących mu muzyków na tle panoramy artystyczno-społecznej], Warszawa 2016.

Notka o autorze

Łukasz Mańczyk, doktorant Wydziału Polonistyki UJ w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku (promotor prof. Wojciech Ligeza). Debiutował jako poeta (tom służebność światła, wyd. Homini, Kraków 2004; nagroda im. Kazimierzy Illakowiczówny za debiut roku). W kolejnych książkach koncentruje się na pograniczach kultur i stylów. Biserka (wyd. Universitas, Kraków 2004; nagroda Krakowskiej Książki Miesiąca) to pierwszy w Polsce reportaż, którego bohaterką jest tłumacz, a tematem: proces tłumaczenia. *Czytanie Ciechowskiego* opowiada o nieistniejącej już aktualnie granicy między kulturą wysoką a popularną. W dalszym przygotowaniu jest książka *Andrzej Sosnowski. Gry z patosem*. Kontakt: lukasz.manczyk@gmail.com

Sylvia GAWŁOWSKA
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Ciechowski po śmierci Ciechowskiego

Słowa kluczowe
Ciechowski, autor, kultura rocka

Keywords
Ciechowski, author, rock culture

Twórczość Grzegorza Ciechowskiego rozpatrywana jest najczęściej w perspektywie twórczości i kultury rockowej. W moim przekonaniu, istotną perspektywą jest jej postrzeganie przez pryzmat twórczości autorskiej. „Autorskość” to nietypowy derywat. W słownikach terminów literackich pojawiają się objaśnienia terminów takich, jak piosenka autorska czy kino autorskie, jednak „autorskość” jako podstawowa cecha piosenki autorskiej pozostaje nadal zagadnieniem nie poddanym szczegółowej analizie. „Autorskość” stanowi najbardziej istotny wyróżnik piosenki autorskiej, a jego istota polega na zaistnieniu szczególnej sytuacji estetyczno-artystycznej, w której to utwór słowno-muzyczny – pomimo nowych interpretacji i nowych wykonń – nie traci kontaktu ze swoim autorem. Jestem przekonana, że właśnie Grzegorz Ciechowski jest twórcą reprezentującym gatunek piosenki autorskiej. Podstawowym wyróżnikiem jego twórczości jest „autorskość”. Dotyczy to zarówno piosenek wykonywanych przez grupę Republika w latach 1981–1985, jak i repertuaru prezentowanego przez artystę pod pseudonimem Obywatel G.C., utworów wykonywanych przez reaktywowaną w 1990 roku

Republikę, a także piosenek pisanych dla innych artystów, m.in. dla Justyny Steczkowskiej czy Katarzyny Groniec.

Termin „piosenka autorska” jest najczęściej używany w obiegowym, potocznym znaczeniu. Kojarzony jest z potocznie postrzeganą formą wykonywania piosenki, charakterystyczną dla piosenki literackiej czy też tzw. piosenki artystycznej, której tekst wyróżnia się literackością i walorami poetyckimi. Takie znaczenie terminu piosenka autorska utrwalają w publicznym obiegu nazwy festiwali piosenki, odwołujące się do charakterystycznej konwencji prezentacji piosenki, w której autor muzyki i tekstu jest jednocześnie jej wykonawcą.

To, co w piosence decyduje o funkcjonowaniu wyróżnika „autorskości” to przede wszystkim nierozzerwalność utworu z jego autorem. To sytuacja, która wykracza poza literaturoznawcze i kulturoznawcze narzędzia badawcze, ocierając się o jakości z pogranicza dyscyplin: literaturoznawstwa, muzykologii, kulturoznawstwa i psychologii sztuki. Dotyczy to przede wszystkim pojęcia charyzmy czy silnej osobowości artystycznej, której wyrazistość zostawia na każdym utworze swoisty, niepowtarzalny i niemożliwy do powtórzenia *trade mark*. Twórczość Grzegorza Ciechowskiego będzie tego doskonałym przykładem. Dzieje się tak dlatego, że w przypadku piosenek wspomnianego autora istnieje zbudowany na pograniczu jakości literacko-muzycznej i charyzmy scenicznej element, który sprawia, że w piosenkach napisanych przez Ciechowskiego, a wykonywanych przez innych artystów, nadal słyszymy samego autora. Jego piosenki nie tracą z nim kontaktu. Tę zależność obserwujemy zarówno w wykonaniach powstałych

i realizowanych za życia Grzegorza Ciechowskiego¹, jak i po jego śmierci. Do twórczości pochodzącego z Tczewa artysty, sięgają zarówno debiutujący wykonawcy polskiej piosenki, jaki i doświadczeni muzycy rockowi, reżyserowie teatralni, producenci koncertów a „autorskość” Ciechowskiego jest nieustannie obecna w nowych interpretacjach jego utworów. Budowany na przestrzeni dwudziestu lat jego pracy artystycznej *trade mark* stanowi o nierozzerwalności utworów z autorem. Przyjrzyjmy się z bliska artystycznym przykładom wspomnianej „nierozzerwalności”, które zaistniały po 22 grudnia 2001 roku².

Istotnym projektem artystycznym inspirowanym twórczością Grzegorza Ciechowskiego był spektakl muzyczny *Kombinat* wyreżyserowany przez Wojciecha Kościelniaka i zaprezentowany we wrocławskim Teatrze Capitol w ramach 23. Przeglądu Piosenki Aktorskiej w 2002 roku. Co istotne, pomysł realizacji spektaklu powstał w konsultacji z autorem. Ideę przeniesienia artystycznych wizji Ciechowskiego i Republiki na grunt teatralny zainicjowali Roman Kolakowski – dyrektor artystyczny Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu oraz reżyser Wojciech Kościelniak. Niespodziewana śmierć Grzegorza Ciechowskiego sprawiła, że spektakl *Kombinat* zdawał się być niejako artystycznym pożegnaniem i holdem dla zmarłego autora – zyskał tym samym wymiar inny od zaplanowanego. Ten szczególnie moment wspomina Leszek Biolik – basista Republiki:

Grając tam wtedy, czuliśmy się, jakbyśmy słuchali taśmy po raz ostatni, kasując ją jednocześnie magnesem. Wiedzieliśmy, że każda sekunda koncertu i każdy dźwięk były ostatnimi. Nie potrafiliśmy

¹ Mowa to o wykonaniu piosenek Grzegorza Ciechowskiego przez Justynę Steczkowską, Katarzynę Groniec, zespół Lady Pank, Krzysztofa Antkowiaka.

² Data śmierci Grzegorza Ciechowskiego.

skończyć, choć wiedzieliśmy, że trzeba powiedzieć: „Stop” i uderzyć ostatni akord³.

Nieobecność autora zmieniała omawiany wstępnie scenariusz, w którym Grzegorz Ciechowski miał zaśpiewać finałowy utwór *Mamona*. Reżyser zaproponował wspólne wykonanie przez wszystkich aktorów utworu *Moja krew* jako formę finałową spektaklu. Usytuowanie piosenki w najbardziej dramaturgicznej (finałowej) części spektaklu oraz wielogłosowa interpretacja sprawiły, że *protest-song* Grzegorza Ciechowskiego stał się niezwykle silnym komunikatem artystycznym, artykułującym w wyrazistej formie autorskość „republikańskiego”⁴ etapu twórczości Grzegorza Ciechowskiego. Co istotne, utwór *Moja krew* zyskał szczególny status w kolejnych produkcjach artystycznych prezentujących twórczość lidera Republiki. Zazwyczaj producenci i reżyserowie koncertów piosenek Grzegorza Ciechowskiego sytuowali utwór *Moja krew* w finałowych częściach koncertów. Pozwala to wysnuć wniosek, iż utwór ten posiada nie tylko charakterystyczną dla poetyki Grzegorza Ciechowskiego leksykę, ale przede wszystkim stanowi sztandarową wypowiedź generacyjną autora. Oznacza to, że piosenkę *Moja krew* cechuje nie tylko rozpoznawalność czy popularność, ale opierająca się próbie czasu – uniwersalność przekazu.

Zastosowane przez Wojciecha Kościelniaka rozwiązania sceniczne i propozycje scenograficzne opracowane przez Grzegorza Policińskiego odwoływały się do autorskiej kreacji świata stworzonej w piosenkach przez Grzegorza Ciechowskiego. Aktorzy byli ubrani w czarne spodnie i marynarki, białe koszule, wszyscy mieli na głowach czarne meloniki.

³ L. Gnoiński, *Republika. Nienastanne Tango*, Warszawa 2016, s. 615.

⁴ Określenia „republikański” używam w odniesieniu do twórczości Grzegorza Ciechowskiego z lat 1981–1985. Czas funkcjonowania grupy Republika do momentu jej rozpadu w 1985 roku.

Kolorystyka nawiązywała w bezpośredni sposób do „republikańskiej” ekspresji scenicznej. Dookoła sceny znajdowało się kilkanaście drzwi, którymi wchodzili i wychodzili śpiewający aktorzy, zaś nad akompaniującymi muzykami Republiki stały klawisze Grzegorza Ciechowskiego. Instrument Grzegorza Ciechowskiego symbolizował niejako nadrzędność duchowej obecności autora, mimo jego fizycznej nieobecności. Poprzez *Kombinat* Wojciech Kościelniak utrwalił teatralność „republikańskiej” kreacji świata stworzonej przez Grzegorza Ciechowskiego. O intencjonalności kreacji „republikańskiego” świata wspominał sam autor w wywiadach z początku lat 80.:

Nazwa jest ściślej związana z tym, co robimy, ma pełne pokrycie w obrazie tekstowym, jaki chcemy wytworzyć. Chodzi nam o to, żeby zarówno zespół, jak i muzyka czy teksty łączyły się nie tylko z estradą czy jakimś brzmieniem, ale by nosiły oryginalną osobowość, aby muzyka była jedynie medium, przekazującym treści [...] W naszym przypadku rock oznacza więc republikańską formułę wolnego wyboru myślowej akceptacji naszych tekstów i emocjonalnej zgody na naszą muzykę. [...] Chodzi o stworzenie nowej koncepcji całościowej, metaforycznej, która zmuszałaby ludzi do refleksji, która ingerowałaby w ich wnętrza, prowokując nowe sytuacje i struktury myślowe⁵.

Reżyser spektaklu „Kombinat” za pomocą języka teatru odwołał się do autorskiego myślenia Grzegorza Ciechowskiego. Użył teatru jako medium – podobnie jak sam Ciechowski użył muzyki rockowej – dla wykreowania sytuacji jednostki zniewolonej przez mechanizmy polityczno-gospodarcze. Co istotne autorska twórczość Grzegorza Ciechowskiego pozostała wartością nadrzędną i najistotniejszą w całym spektaklu. Teatralne narzędzia nie przesłoniły wartości artystycznej płynącej z autorskiej kreacji lidera Republiki.

⁵ M. Butrym, *Rock jako medium*, „Razem”, 19 IX 1982.

W czerwcu 2011 roku, 10 lat po śmierci autora w opolskim Amfiteatrze Tysiąclecia odbył się koncert *Tak! Tak! Kowalska/Ciechowski i Goście*. Koncert został zrealizowany w ramach 48. Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu i był ściśle związany z podjętą przez artystkę próbą nowych interpretacji piosenek Grzegorza Ciechowskiego i wydanego 26 listopada 2010 roku dwupłytyowego albumu *Moja Krew. Kowalska/Ciechowski*. Zarówno opolski koncert, jak i album stanowiły niezwykle osobisty *tribute* dla autora. Stworzenie tych dwóch przedsięwzięć wynikało z faktu, że Ciechowski był producentem pierwszej, debiutanckiej płyty Kasi Kowalskiej. Reedycja płyty *Kowalska/Ciechowski* została wzbogacona o rejestrację opolskiego koncertu z udziałem gości. Wśród wykonywanych przez artystkę piosenek znalazły się utwory z repertuaru Republiki: *Kombinat*, *Nieustanne Tango*, *Telefony*, *Moja Krew*, *Arktyka* a także piosenki z okresu solowej pracy autora: *Tak! Tak!*, *Ciało*, *Nie pytaj o Polskę*. Szczególnie istotny wydaje się być wybór utworów, które znalazły się na płycie *Moja Krew. Kowalska/Ciechowski*. Budując repertuar, artystka sięgnęła zarówno po piosenki „pierwszej” Republiki z początku lat 80., jak i po kompozycje znane z solowego projektu Grzegorza Ciechowskiego, eksponując tym samym „autorskość” Ciechowskiego – niezależną od formuły artystycznej, pod szyldem której wykonywał własne piosenki. Warto zaznaczyć także intencjonalność wyboru tytułu albumu przez wokalistkę. Tytułowa *Moja krew* stanowi tu nie tylko odwołanie do charyzmatycznej pieśni Grzegorza Ciechowskiego, ale także rodzi skojarzenie z wpływem artysty na drogę muzyczną rockowej debutantki – Katarzyny Kowalskiej. Wyborem tym zaznaczyła wokalistka swój silny związek z postacią i twórczością przedwcześnie zmarłego artysty. Kowalska traktowała Ciechowskiego, jak swojego osobistego mentora. Wybrana przez nią tytułowa *Moja krew* implikująca sensy związane z jej artystyczną

tożsamością, na którą zasadniczy wpływ miało spotkanie z Ciechowskim jest doskonałym tego potwierdzeniem. „Autorskość” Ciechowskiego objawia zatem nie tylko w sile przekazu jego piosenek, ale w inspiracji, w oddziaływaniu na poszukujących, młodych artystów.

2011 rok przyniósł jeszcze jedno istotne wydarzenie. Ważnym projektem artystycznym czerpiącym z twórczości Grzegorza stał się koncert o nazwie: *Projekt Republika* zrealizowany w ramach 17 Festiwalu Przystanek Woodstock. Jurek Owsiak – dyrektor artystyczny i pomysłodawca festiwalu napisał o tym wydarzeniu wzniosło:

Najbardziej oczekiwany koncert 17 Przystanku Woodstock. To nie tylko muzyka, ale przede wszystkim historia legendarnej grupy, która miała ogromny wpływ na Polską muzykę rockową. To niepowtarzalny koncert związany z dwoma ważnymi datami: 30-leciem powstania Republiki oraz 10. rocznicą śmierci lidera grupy – Grzegorza Ciechowskiego. Muzycy Republiki zaprosili do udziału w koncercie specjalnych gości, takich jak: Ania Dąbrowska, Kasia Kowalska, Tomasz TITUS Pukacki, Andrzej „Kobra” Kraiński, Piotr Głaca Mohammed, Tomek Makowiecki, Maciej Silski, Jacek Bończyk, Tomasz „Lipa” Lipnicki, którzy uczynili z tego widowiska niezapomniane spotkanie z muzyką Republiki. Kilkuset tysięczna publiczność poniosła razem z artystami niezwykłego ducha zespołu, każdym dźwiękiem, każdym słowem, każdą chwilą. Bardzo piękny i niezapomniany koncert⁶.

Jurek Owsiak zwraca tym samym uwagę na niezaprzeczalny wpływ Grzegorza Ciechowskiego i zespołu Republika na polską piosenkę i kulturę. Jego stwierdzenie, że Republika to nie tylko muzyka, podkreśla jak istotną kreacją artystyczną dla życia artystycznego w Polsce była kreacja zainicjowana przez Grzegorza Ciechowskiego, co może stanowić kolejny dowód autorskości jego twórczości. Podczas koncertu 17. Przystanku Woodstock, zespół Republiki wystąpił w składzie: Zbigniew Krzywański,

⁶ *Projekt Republika. Przystanek Woodstock*, Złoty Melon, Warszawa 2011.

Leszek Biolik, Andrzej Rajski oraz Bartek Gasiul. Za przygotowanie koncepcji artystycznej, scenariusza i całości produkcji koncertu odpowiedzialny był Jerzy Tolak – menadżer Grzegorza Ciechowskiego i Republiki.

W 2014 roku Republika wystąpiła na festiwalu Jarocin Festiwal 2014. Wydany nakładem wytwórni Pomaton album płytowy jest rejestracją jarocińskiego koncertu muzyków niegdysiejszej Republiki z udziałem wokalistów rockowych. Wśród zaproszonych gości znaleźli się między innymi: Piotr Rogucki, Tymon Tymański, Jacek „Budyń” Szymkiewicz. Koncert oraz płyta została zatytułowana *Nowe sytuacje Jarocin Live 2014*. Tytuł płyty i nazwa jarocińskiego koncertu odnosiła się bezpośrednio do jubileuszu 30 lat upływających od wydania debiutanckiej płyty. Być może jednej z najważniejszych na polskiej scenie. Jak objaśnia ideę koncertu i wydania albumu gitarzysta Zbigniew Krzywański w wywiadzie dotyczącym koncertu *Nowe Sytuacje Jarocin Live 2014*:

Powód był prosty. Trzydzieści lat od ukazania się debiutanckiej płyty Republiki – po latach można stwierdzić – płyty bardzo ważnej, jak nie jednej z najważniejszych na polskiej scenie. Trzej byli muzycy Republiki postanowili przypomnieć publiczności płytę *Nowe sytuacje*⁷.

Istotną kwestią w realizacji koncertu jest sposób doboru wokalistów. Byli muzycy Republiki nie zaprosili do udziału jednego wokalisty, który mógłby zająć miejsce przedwcześnie zmarłego *frontmana*, ale wielu śpiewających interpretatorów. Jest to doskonały przykład podtrzymywanej przez „republikanów” idei, że formacja nie może być nigdy reaktywowana i nie

⁷ *Nowe sytuacje. Live in Jarocin 2014* [wywiad z L. Biolikiem oraz Z. Krzywańskim], <https://www.youtube.com/watch?v=Ts3BCyve16I> [dostęp: 10 IV 2017].

może funkcjonować na rynku muzycznym jako Republika. Słowem – Republika bez Ciechowskiego nie istnieje. Podkreśla to stworzoną przez Ciechowskiego wartość artystyczną, która niemożliwa jest do powtórzenia z jakimkolwiek innym piszącym piosenki wokalistą. Tym samym jest to dowód istniejącej w twórczości autorskiej Grzegorza Ciechowskiego charyzmy, opierającej się próbie czasu i scenicznym modom.

Szczególną uwagę w analizie jarocińskiego koncertu zwraca fakt, że utwór *Moja krew*, po raz kolejny – podobnie jak w spektaklu Wojciecha Kościelniaka pod tytułem *Kombinat* – został utworem finałowym. Stał się pieśnią śpiewaną w kulminacyjnym momencie koncertu przez wszystkich, biorących udział w *Nonych Sytuacjach Live Jarocin 2014* wokalistów i muzyków. Obecność autora – Grzegorza Ciechowskiego – objawiła się więc we wspólnotowym, transowym śpiewie jego pieśni. Taka interpretacja wyeksponowała ponadto jej egzystencjalny i generacyjny wymiar. Pokoleniowa wypowiedź artysty z 1986 roku okazała się być autentyczną w ustach znacznie młodszych, reprezentujących inną generację wokalistów. *Moja krew*, pomimo nowej interpretacji instrumentalno-wokalnejsz pozostała uniwersalnym *protest-songiem* Grzegorza Ciechowskiego. Być może jest to pieśń reprezentująca w sposób najbardziej wyrazisty światopogląd i poetykę autora.

Kolejną odwołującą się do artystycznego dorobku Grzegorza Ciechowskiego produkcją była wydana przez Agencję Muzyczną Polskiego Radia w 2015 roku płyta *Grzegorz Ciechowski. Spotkanie z legendą*. Album składa się z CD i DVD zawierającego rejestrację z koncertu pod tym samym tytułem. Wzięli w nim udział: Piotr Cugowski, Kayah, Marek Dyjak, zespół Red Lips, Igor Herbut, Justyna Steczkowska, Mela Koteluk, Skubas, Tymon Tymański, Grzegorz Turanu, Mateusz Ziółko, zespół Chłopcy Kontra Basia, Sławek Uniatowski oraz Katarzyna Nosowska. Kierownikiem

muzycznym projektu był Adam Sztaba, zaś producentem całości przedsięwzięcia – firma Varsovia Lab, która po dziś dzień zajmuje się opieką nad dorobkiem artystycznym Grzegorza Ciechowskiego. W przypadku tej realizacji po raz kolejny możemy powiedzieć o kwestii „autorskości” w twórczości Grzegorza Ciechowskiego. Wśród wykonywanych przez artystów piosenek znalazły się: *Moja krew* w interpretacji Justyny Steczkowskiej, *Ani ja ani Ty* w lirycznym wykonaniu Meli Koteluk, psychodeliczne *Tak długo czekam (Ciało)* w interpretacji Skubasa, symfoniczne *Nie pytaj o Polskę* zaproponowane przez wokalistę Mateusza Ziółko, aktorskie *Tak! Tak!* Sławka Uniatowskiego, ekspresyjna interpretacja piosenki *Odechodząc* w wykonaniu Kayah czy kultowa *Mamona* w odważnej interpretacji Katarzyny Nosowskiej. Repertuar koncertu *Spotkanie z legendą* stanowiły zatem nie tylko utwory „republikańskie”, ale przede wszystkim piosenki promowane przez artystę pod pseudonimem Obywatel G.C. Pomimo stylistycznej różnorodności aranżacji muzycznych – dalekich od rockowych upodobań artysty – piosenki wykonywane podczas koncertu, pozostały piosenkami naznaczonymi swoistym *trade markiem* Grzegorza Ciechowskiego. Pozostały piosenkami Ciechowskiego. Proponowane interpretacje eksponowały rozmaite odsłony artystycznych wcieleń autora. Symfoniczna aranżacja rockowych, chłodnych brzmień i kompozycji Republiki czy Obywatela G.C. nie przesłoniła walorów poezji Ciechowskiego, ale umożliwiła szczególną uwagę i koncentrację odbiorcy na jakości tekstów. Ponadto zaproponowany przez producentów koncertu i albumu tytuł: *Grzegorz Ciechowski. Spotkanie z legendą* stanowi wyraźną sugestię interpretacyjną tej inicjatywy. Oto odbiorca i śpiewający artyści doświadczają niezwykle osobistego spotkania z twórczością, które na stałe zapisała się w karty polskiej muzyki rockowej i inicjowała artystyczne trendy produkcji muzycznej lat 90. Użycie słowa „legenda” w tytule

projektu posiada nie tylko charakter epitetu, nobilitacji czy rekomendacji, ale jest swego rodzaju uogólnieniem szeregu zjawisk, zdarzeń i wypowiedzi poświadczających fakt, że autorska twórczość Grzegorza Ciechowskiego stanowi zjawisko autonomiczne i oddziałujące na kolejne pokolenia zarówno artystów, jak i odbiorców.

Wartym zauważenia działaniem artystycznym związanym z autorską twórczością Grzegorza Ciechowskiego po jego śmierci jest propozycja warszawskiego zespołu Fonetyka. W listopadzie 2016 roku ukazała się ich płyta zatytułowana: *Ciechowski*. Zawiera ona dziewięć umuzycznionych wierszy Grzegorza Ciechowskiego, publikowanych pierwotnie w wydany w 1996 roku tomiku poezji *Wokół niej*.

Liderem grupy Fonetyka jest Przemysław Walczuk – autor koncepcji artystycznej i producent albumu. Zespół Fonetyka w składzie: Daniel Zaklikowski – gitary, Jacek Kościuszko – perkusja, Mirek Piechota – gitara basowa, Przemysław Walczuk – wokół, kompozycja muzyczna – zapewnił poezji Grzegorza Ciechowskiego rockowe brzmienie. Wśród kompozycji zaproponowanych przez warszawską formację nie brakuje estetyki muzycznej nawiązującej bezpośrednio do „wczesnej” twórczości Grzegorza Ciechowskiego. Utwór *Jesteśmy biedni* wyróżnia charakterystyczna, linia gitary basowej oraz refren, którego ekspresjonistyczna formuła odwołuje się bezpośrednio do „republikańskiej” ekspresji Grzegorza Ciechowskiego. Podobne odwołanie stanowi aranżacja gitar oraz dramaturgia utworu wyrażająca się m.in. poprzez linie wokalne. Ta impresja – mimo, iż subtelna – jest w interpretacjach zespołu Fonetyka – czytelna.

Kolejnym, wyraźnym odwołaniem do „autorskości” Grzegorza Ciechowskiego jest utwór *Noc Chagalla*. Piosenka odwołuje się do charakterystycznego *protest-songu* autora znajdującego się na płycie

Obywatela G.C. – *Nie pytaj o Polskę*. Szczególnie refrenowa fraza „Śpią wszyscy/ Zmęczona Polska śpi” przywodzi na myśl deklarację obywatelskiej tożsamości i refleksje obserwatora polskiej rzeczywistości lat 90. znane nam z piosenki *Nie pytaj o Polskę*:

Taka zmęczona
I pijana wciąż
Dlatego nie
Nie pytaj mnie.

Jednak w odróżnieniu od *Nie pytaj o Polskę* – pieśni wyrażającej miłość do ojczyzny, mamy tu do czynienia ze zwątpieniem i z troskaniem podmiotu. W konsekwencji, czerpiąca z nowofalowej stylistyki i urozmaicona akustycznym brzmieniem gitary kompozycja piosenki rodzi w odbiorcy emocje, którym bliżej do lęku niż do optymizmu.

Na płycie *Ciechowski* znalazły się ponadto wiersze: *Barykady świata, Spowiedź, Modliłem się za nas tak cicho, Noc Chagalla, To nie ja, Kropla, Remote Control*. Warto zaznaczyć, że nowoczesne brzmienie zespołu Fonetyka nie przesłania twórczego „ja” Grzegorza Ciechowskiego. Bezsprzecznie autor jest obecny w albumie warszawskiej grupy nie tylko w wymiarze tekstowym, ale przede wszystkim funkcjonuje tu jako postać, do którego estetyki odwołują się młodzi artyści poprzez kod muzyczny. Jest to zatem odwołanie na poziomie kreacji piosenki autorskiej – kreacji uwzględniającej zarówno kod słowny, jak i muzyczny.

Ciechowski po śmierci Ciechowskiego to twórczość wciąż żywa i inspirująca. Ilość i jakość wyszczególnionych przeze mnie produkcji artystycznych stanowi o niezwyklej sile oddziaływania płynącej z piosenek artysty. Dorobek artystyczny Ciechowskiego to twórczość, która niezależnie od nowych interpretacji pozostanie twórczością autorską. Zjawisko swoistej nierozzerwalności piosenek z ich autorem to potwierdzenie tezy, że

„autorskość” jest cechą nielicznych zjawisk artystycznych na gruncie piosenki polskiej. Jestem przekonana, że twórczość Grzegorza Ciechowskiego jest i pozostanie trwałym tego dowodem.

Bibliografia

- Butrym M., *Rock jako medium*, „Razem”, 19 IX 1982.
- Gajewski M., *Rockiem na całe złoto. Boom polskiego rocka w latach 80.*, „Rock. Konteksty”, Sosnowiec 2011.
- Gnoiński L., *Republika. Nieustanne Tango*, Warszawa 2016.
- Idzikowska-Czubaj Anna, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Nowe sytuacje. Live in Jarocin 2014* [wywiad z L. Biolikiem oraz Z. Krzywańskim], <https://www.youtube.com/watch?v=Ts3BCyveI6I> [dostęp: 10 IV 2017].
- Republika, *Projekt Republika. Przystanek Woodstock*, Złoty Melon, Warszawa 2011.
- Stach A., *Gwiazdy, Komety i Cząd - Republika*, Warszawa 1996.
- Sztuczka A., Janiszewski K., *My lunatycy. Rzecz o Republice*, Warszawa 2015.
- Tański P., *Nowe sytuacje. O kilku ważnych polskich piosenkach rockowych lat osiemdziesiątych XX wieku* [w:] P. Tański, *Nowe Sytuacje Polskiego Rocka*, Poznań 2016.

Notka o autorce

Sylvia Gawłowska – doktorantka Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach w zakresie literaturoznawstwa. Autorka tekstów piosenek, wokalistka. Na co dzień asystent w Dziale Edukacji i Wystaw w Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu. Swoją pracę badawczą poświęca zagadnieniom związanym z polską piosenką autorską i twórczością Grzegorza Ciechowskiego. Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Laureatka ogólnopolskich festiwali piosenki artystycznej i poetyckiej.

Kontestacja , banał czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.

Słowa kluczowe
wokalistki, Izabela Trojanowska, Kora Jackowska

Keywords
female singers, Izabela Trojanowska, Kora Jackowska

Kobiece gwiazdy polskiego rocka lat 80., niezwykle, wyraziste, odważne, zaistniały na scenie w sposób wręcz spektakularny, eksponując silną ekspresję kobiecą w kształcie w ówczesnych czasach nieznanym. Kobiety metamuzyczne? Tego rodzaju określenie zastosował w swojej książce Artur Cieślak w rozmowach z wybranymi wokalistkami polskimi (miedzy innymi z Katarzyną Nosowską, Grażyną Łobaszewską, Katarzyną Groniec). Metamuzyczna – czyli ta, która przekracza ramy muzyki. Podąża za nią, uprawia ją, śpiewa, muzykuje,, opisuje ją, analizuje, dostrzega dźwięk i jego moc¹. Idąc tokiem myśli autora tej publikacji, można spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy kobietami metamuzycznymi były takie ikony polskiego rocka lat 80., jak Kora Jackowska, Izabela Trojanowska, a może inne gwiazdy tworzące w specyficznych trudnych peerelowskich warunkach. W przedstawianym tekście skupię uwagę przede wszystkim na dwóch pierwszych wymienionych wokalistkach, wybór podyktowany został, mimo wszystko, zupełnie odmiennymi postawami artystycznymi wokalistek, choć równie burzliwej karierze: Kory zdobywającej wraz z zespołem Maanam czołowe miejsca w listach przebojów, Izabeli

¹ A. Cieślak, *Kobieta Metamuzyczna*, Warszawa 2014, s. 9.

Trojanowskiej wygrywającej wszystkie plebiscyty popularności, przynajmniej w omawianych tutaj latach 80.

W historii polskiej muzyki rozrywkowej lata 80. zaznaczyły się w sposób szczególny. Niezaprzeczalnie było to związane z sytuacją polityczną i gospodarczą naszego kraju – kryzys, cykliczne podwyżki cen, brak podstawowych produktów żywnościowych, wprowadzenie systemu kartkowego, cenzura, strajki aż wreszcie 13 grudnia 1981 stan wojenny, w wyniku czego zostały wprowadzone totalne ograniczenia właściwie w każdej sferze życia. Wymęczonemu latami PRL-u, codzienną walką z biedą, brakiem perspektyw, jak też wszechobecnym kłamstwem społeczeństwu, częściowo tkwiącemu w marazmie i stagnacji, brakuje sił w sferze życia codziennego, z drugiej powoli rodzi się w nim opór, który wkrótce wybuchnie z dużą siłą. W takiej to właśnie zdecydowanie mało optymistycznej atmosferze następuje prawdziwy „boom polskiego rocka”, prezentowane są różne style, nurty, rodzaje muzyki, pojawiają się pierwsze próby kontestacji. W muzyce rockowej jest bardzo duża różnorodność, popularnością cieszą się wykonawcy debiutujący w latach 60. i 70. – Tadeusz Nalepa czy Czesław Niemen, Muzyka Młodej Generacji, Mech, Exodus, muzycy pierwszego obiegu Maanam, Lady Pank oraz muzycy sceny niezależnej. Rock staje się swoistym manifestem określającym odmienny styl życia, negujący i krytykujący zastaną rzeczywistość. Staje się czynnikiem integrującym młodych ludzi, dając im namiastkę wolności. Z rozmachem rozkwita kultura i kontrkultura młodzieżowa. W trosce o odpowiednie wychowanie władza komunistyczna, wykorzystując zapal i zainteresowania młodych ludzi, stara się przemycać odpowiedni program polityczny i ideowy. Dzieje się tak między innymi za pomocą czasopism, w takich periodykach, jak „Zarzewie”, „Nowa Wies”, „Panorama” czy „Razem” – przypomnijmy, ten ostatni to Tygodnik Federacji

Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej. Zamieszcza się w nich obszerne artykuły dotyczące życia polskich i zagranicznych gwiazd muzyki, jak też, co ma niebagatelne znaczenie dla młodego człowieka wychowanego w PRL-u, plakat z wizerunkiem uwielbianego artysty. Władza dla swoich celów pozyskuje popularnych polskich wykonawców, promując ich i zapraszając na festiwale, tym samym zachęcając młodych ludzi do uczestnictwa w organizowanych i akceptowanych przez system festiwalach. Wielkim świętem polskiej piosenki od 1963 roku jest Festiwal w Opolu, w latach 80. dociera tutaj muzyka rockowa, której istnienie, jak podaje wiele źródeł, zapoczątkowała Kora z zespołem Maanam i utworem *Boskie Buenos*. Jak wspomina artystka w jednym z wywiadów:

Nasz występ w Opolu to było 15 minut czegoś prawdziwego. Muzyka rockowa jest jedyną prawdziwą rzeczą, jaka się zdarza. Pamiętam tę atmosferę i nas w tym wszystkich. W polityce mówiło się już o wolności. Buzowało. Byliśmy w tym zanurzeni, młodzi ludzie z naszego pokolenia wreszcie mogli się pod czymś podpisać².

Jak ocenia przyjaciel Kory (obecny mąż), Kamil Sipowicz: „*Boskie Buenos* w wykonaniu Kory na opolskim festiwalu wyważyło dla rocka drzwi świątyni polskiej piosenki”. Z pewnością tak było, tak jak nie bez znaczenia był fakt, że występ ten miał miejsce właśnie w Opolu. Należy zaznaczyć, że każdy, kto chciał być naprawdę zauważony w krajowym show-biznesie, powinien był zaistnieć właśnie na tym festiwalu. Celowo pomijam tutaj Festiwal Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie, gdyż pozostaje on w sferze nurtu muzyki niezależnej, a w centrum mojego zainteresowania znajduje się muzyka głównego, oficjalnego nurtu. Poza Opolem polskie gwiazdy miały szanse zaistnieć na scenie Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie, czy Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze.

² M. Terlecka-Reksniks, *Soc, Pop, Post. Portrety gwiazd*, Kraków 2013, s. 102.

Laureatkami tego festiwalu były na przykład Urszula (zdobyła nagrodę Złotego Samowara) i Małgorzata Ostrowska. Jak wskazuje Idzikowska³, omawiając zjawiska związane z muzyką rockową w PRL-u, stymulacja Wydziału Kultury polegała na wymuszaniu, na poszczególnych zespołach i wykonawcach tworzenia tzw. „karier festiwalowych”. Chodziło, rzecz jasna, o festiwal o słusznej ideologii, odmowa groziła skazaniem na „nieistnienie”. Niezwykłą karierę festiwalową z pewnością robiła Izabela Trojanowska, zdobywając kolejne trofea, począwszy od sukcesu na festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w 1971 roku, była to nagroda Związku Kompozytorów Radzieckich, poprzez zwycięstwa i wyróżnienia na festiwalach w Opolu i Sopocie. W sferze sceny oficjalnej muzyki rockowej, prym wiodą między innymi takie tuzy polskiego rocka, jak Maanam, Perfect, Lombard, Lady Pank czy Republika. Polska piosenka promowana była przede wszystkim w poszczególnych programach muzycznych, na Liście Przebojów Programu Trzeciego prowadzonej przez Marka Niedźwieckiego polskie zespoły miały najwyższe notowania. Pomimo takiego popytu na muzykę polską, wydanie płyty nie było proste. Najprężniej działającą firmą fonograficzną, jedną z niewielu zresztą, był Tonprees (powstał w 1975 roku), to tam były tłoczone winyle, głównie topowych wykonawców polskich.

Tak jak zaznaczyłam już we wstępie, wśród topowych wokalistek lat 80. w sposób szczególny wyróżnia się Kora Jackowska z zespołu Maanam. Drapieżna, ostra, niezapomniana, żywiołowa wykonawczyni *Boskiego Buenos*, *Karuzeli marzeń*, *Oddechu szcządra*, *O nie rób tyle bałasu* i wielu innych przebojów zajmujących niezmiennie czołowe miejsca na listach przebojów. Wokalistka, która już jako nastolatka związana była z ruchem

³A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań, 2011, s. 253.

artystycznym i hippisowskim lat 60. w sposób niezafalszowany, wnosi na scenę ducha tych nurtów. Wszakże dorastając, kształtuje się w atmosferze krakowskich kultowych klubów, w Krzysztoforach, w Piwnicy pod Baranami. Wśród jej znajomych znajduje się cała plejada nietuzinkowych osobowości, między innymi Tadeusz Kantor, Piotr Skrzynecki, Zygmunt Konieczny, Wiesław Dymny, czy Ewa Demarczyk. Jak często podkreśla sama wokalistka, to, że funkcjonowała w samym środku awangardowych działań miało ogromne znaczenie:

Boskie Buenos – z refrenem „podróżować, podróżować” jest bosko” – wyrastało wprost z hipisowskiej ideologii wolności i wyznaczyło definitywny koniec dominujących do tej pory kolorowych cygańskich wozów, papierowych księżyców[...]⁴.

Wrażliwa wobec tego co aktualnie dzieje się w sztuce, otwarta na eksperymenty, śmiała – to z pewnością cechy pozwalające jej tak wyrażnie zaistnieć w środowisku polskiego show biznesu tamtych lat, tym bardziej, że zaistniała w sposób niezwykle oryginalny. Zdumiewa i prowokuje na scenie już od pierwszego momentu zaistnienia na scenie. Nieco punkowy styl Kory jednocześnie szokuje i pociąga, wokalistka swoim zachowaniem zapowiada totalną zmianę. Jej przekaz, wizerunek zewnętrzny, w charakterze odmienny od stylistyki proponowanej do tej pory na scenie przez panie w zwiewnych, czasami wieczorowych sukienkach, wpisuje się w pragnienia młodych ludzi, pragnienia odmiany na tyle silnej, że żywiołowo przyswajają proponowany styl. Warto podkreślić, że jak to ujmuje Wojciech Siwak, analizując zagadnienie rocka jako wielowymiarową twórczość artystyczną: „rock jest sztuką, która jest wytworem potrzeby komunikowania się młodzieży nie tylko poprzez słowa, ale poprzez

⁴ M. Terlecka-Reksinis, dz. cyt., s. 103.

muzykę, strój, gesty”⁵. Mówi on o ekspresji scenicznej, autoprezentacji twórcy, najczęściej jest to wokalista; na autoprezentację, jak wskazuje, składają się mimika, gestykulacja, maska i kostium. Wszystkie te czynniki mogą świadczyć o przynależności do określonej wspólnoty rockowej. Kora wraz z całym sztafażem scenicznym mogła spełniać warunki gwarantujące jej pozycję idolki, tym bardziej, że jej przekaz charakteryzował się niewątpliwie niezafalszowanymi ideami, dotyczył zarówno spraw z przestrzeni społecznej, jak też tych zwykłych, ludzkich, codziennych wrażeń i emocji. W tych utworach, jak zauważa Paweł Tański: „[...] rzuca się w oczy przede wszystkim to, że są to nieustająco dialogizowane monologi, skierowane do bliskiego człowieka przez bohaterkę wypowiadającą się w lirycznych przeżyciach, emocjach i pragnieniach”⁶. To teksty bardzo osobiste, dotykające jednocześnie każdej sfery egzystencji człowieka, bliskie potencjalnemu odbiorcy czy odbiorczyni jej twórczości, przejmujące, metamuzyczne.

Nic zatem dziwnego, że zespół wraz z jej charyzmatyczną wokalistką cieszy się coraz większym powodzeniem. A warunki, jak wiadomo, nie były specjalnie sprzyjające. Jak wspomina sama Kora w jednym z wywiadów:

Trzeba oddać Maanamowi, że daliśmy z siebie wszystko. Graliśmy z potrzeby serca, z buntu, z ogromnej potrzeby wolności. Za półdarmo, w najcięższych peerelowskich warunkach. To wymagało potężnej energii. Bez przerwy falowanie i spadanie [...]”⁷.

⁵ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 5–6.

⁶ P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty .Głosy. Interpretacje*, Poznań 2016, s. 25.

⁷ M. Terlecka-Reksinis, dz. cyt., s. 107.

Pragnienie wolności wpisuje się w całokształt kreacji artystycznej artystki, poczynwszy właśnie od lat 70., kiedy to była aktywną współuczestniczką ruchów hipisowskich. W warstwie tekstowej bunt przejawia się w poszczególnych tekstach, choćby w tych nawiązujących bezpośrednio do stanu wojennego: *Nocny patrol*, *Zdrada*. Zespół, co prawda, w stanie wojennym koncertował głównie za granicą (Holandia, Francja, Niemcy Zachodnie), niemniej atmosfera okresu stanu wojennego żywo odzwierciedla panujące wówczas emocje, jak ocenia sam Jackowski:

Nocny Patrol to jest płyta prawdziwa, bo płyta życia. Jest w niej emocja i anturaż tamtych czasów. Ta płyta jest niezwykła, bo czasy były niezwykle, choć straszne i dziwne[...]⁸.

Poza „zwykłymi” problemami z cenzurą czy organizacją koncertów, pojawia się problem z władzami z powodu odmowy przez artystkę występu podczas Zjazdu Młodzieży Komunistycznej w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki, rezultatem był kilkuletni zakaz promowania utworów Maanam w radio i telewizji. Znamienny był jednak sam fakt dopuszczenia do oficjalnego obiegu utworów będących typowymi protest-songami, sensownym wytłumaczeniem tej sytuacji mogą być słowa Jackowskiego⁹, iż działo się tak poprzez wielkie zaangażowanie, moc i odwagę ówczesnych dziennikarzy radiowych. Przypomina tutaj postawę Marka Niedźwieckiego, który w swojej radiowej liście przebojów przemycy dźwięki, werble, stanowiące wstęp do nagrania *To tylko tango*.

Pomimo przeciwności popularność zespołu wciąż trwa, choć chyba trudno tu mówić o prawdziwym rockowym buncie, pod wpływem

⁸ T. Wybranowski, M. Jackowski, [wywiad], www.wpolityce.pl/kultura/246893-marek-jackowski-o-stanie-wojennym-i-plycie-maanamu-nocny-patrol-nasz-wywiad [dostęp: 12 XII 2012].

⁹ Tamże.

niebywałego sukcesu nabiera on zupełnie odmiennej formy. Jak ocenia wokalistka:

Sukces przyniósł ze sobą poważne konsekwencje: zabawa przekształciła się w zawód, popularność wyparła prywatność, bunt antyestabliszment został przykrojony do gustów masowej widowni¹⁰.

Dynamiczność – i, zdawałoby się, niekończąca się energia wokalistki – powoli wyczerpuje się, przychodzi zmęczenie, znużenie ilością granych koncertów, wejściem w tryby rozwijającego się właśnie prężnie polskiego show biznesu. Przypomnijmy: „Maanam w 1981 i 1982 roku zagrał blisko 900 koncertów w największych halach widowiskowych kraju, co oznacza, że przez dwa lata, z krótkimi kilkudniowymi przerwami zespół był w trasie”¹¹. Niedługo potem przychodzi totalny kryzys, w drugiej połowie lat 80., jak ocenia sama artystka:

[...] przyszło wielkie zmęczenie fizyczne i psychiczne. Zaczęliśmy popełniać błędy [...] dwa koncerty dziennie, w trasie przez dwadzieścia dni w miesiącu, olbrzymia presja, często nieludzkie warunki, małe dzieci [...] Czulałam, że sznur, na którym tak fajnie się huśtałam – bo koncerty to przecież też fajna frajda, uzależnienie – jest coraz cieńszy, że zaraz pęknie. Nie wiedziałam już kim jestem, i kim chcę być. Matką? Żoną? Kochanką? Piosenkarką?¹².

I rzeczywiście, te kobiece role społeczne trudno tu pogodzić będąc gwiazdą tego formatu, wokalistka przyplaca to zdrowiem psychicznym, rozpadem związku, rozpadem zespołu. Rozwiązanie Maanamu następuje w 1985 roku, by ponownie reaktywować się w latach 90., niestety brakuje tej siły, mocy,

¹⁰ M. Terlecka Reksinis, dz. cyt., s. 118.

¹¹ Tamże, s.106.

¹² K. Sipowicz, *Kora. A planety szaleją*, Warszawa 2011, s.116.

która towarzyszyła zespołowi na początku ich kariery. Rewolucja muzyczna w wykonaniu zespołu Maanam powoli wygasa.

Początek lat 80. to też czas zawrotnej kariery, wspominatej tutaj Izabeli Trojanowskiej. I ona również, podobnie jak Kora, okrzyknięta została prawdziwą ikoną stylu i rockowego temperamentu, choć jej postawa, przebieg kariery, zasadniczo się różnią. Z pewnością mieliśmy tutaj do czynienia raczej z kreacją budowaną przez wielu twórców, niemniej, można by rzec, iż była to kreacja niemalże doskonała w swym kształcie. W znanej pozycji *Grunt to bunt* (2013), jeden z rozmówców, Robert Jarosz podkreśla, że twarzami pierwszej fazy „boomu rockowego” (głód muzyki był bardzo duży, na koncerty przychodziły tłumy ludzi), były właśnie te kobiety: Kora i Izabela Trojanowska. Według Jarosza obie używały mniej lub bardziej nowofalowych środków wyrazu (czym zresztą niektórzy punkowcy byli oburzeni), jak wspomina:

Dla mnie symbolicznym wejściem rocka – ale nie punk rocka – do oficjalnej kultury jest chwila, chyba w 1981 roku, gdy krytyk Zygmunt Kałużyński uklęknął w studiu telewizyjnym przed Izą Trojanowską. Pomyślałem wtedy, twierdza została zdobyta, oczywiście się myliłem¹³.

W opinii Jarosza, Iza ze Stalowym Bagażem, to nie były „urszulosipińskie laskotki, tylko konkretna propozycja”¹⁴. Choć oczywiście pojawiały się zarzuty w stosunku do Izabeli Trojanowskiej, że była sztucznym tworem, zwracano szczególnie uwagę, że teksty nie są jej własnymi utworami. Na pewno miała dużo szczęścia, młodziutką wokalistką zainteresowała się Telewizja Polska, i rzeczywiście, autor tekstów, Andrzej Mogielnicki, na pewien sposób wykreował Izę, nadając jej cechy młodej zbuntowanej

¹³ G. K. Witkowski, *Grunt to bunt. III. Rozmowy o Jarocinie*, Kraków 2013., s. 121.

¹⁴ Tamże, s.122.

dziewczyny; awangardowa stylizacja, i niezwykle oryginalna fryzura dopełniły całości. Jak wspomina, wybierając młodziutką aktorkę, dla realizacji swojej wizji, sam nie spodziewał się tak spektakularnego efektu:

[...] tak jak niechętnie zgodziłem się napisać coś dla śpiewającej aktoreczki, tak już pierwsze nagranie było dla mnie dużą niespodzianką. Oto po raz pierwszy ktoś interpretował mój tekst. To było nie tylko nowe doświadczenie, ale i nowa jakość. Ja jej mówiłem: „bądź zbuntowana, ironiczna, bądź lekko odpychająca, nawet nieprzyjemna, nie podlizuj się słuchaczowi”, a ona świetnie to wyczuwała, a mój tekst nabierał barw¹⁵.

Dziś moglibyśmy powiedzieć, że została odpowiednio wylansowana. Wówczas jednak, jak się wydaje, duże znaczenie miała specyfika okresu PRL-u, smutnego, biednego, w którym wytworzyły się potrzeby obcowania ze światem zupełnie odmiennym, światem sztuki niosącym nadzieję na odmianę. Odpowiednie dostosowanie przekazu muzycznego dla przeciętnego odbiorcy (dobrze brzmiące piosenki, kolejne przeboje), wykonywane przez tak porywającą i pełną uroku artystkę, wróżyły duży sukces. Nie wolno zapominać, że Izabela Trojanowska była jednak przede wszystkim aktorką, i jako aktorka wywiązywała się ze swej roli bardzo dobrze, używając przy tym pojawiających się wówczas nowofalowych środków wyrazu. I, co należy podkreślić, robiła to znakomicie, nie bez powodu wygrywając kolejne konkursy festiwalowe, między innymi za interpretację wykonywanych utworów. Wskazuje Jarosz, że wokalistka używała środków wyrazu zbliżonych do nowej fali, czym, jak już sygnalizowano, w pewnych środowiskach subkulturowych wzbudzała pewną niechęć:

¹⁵ [b. a.] *Wszystko czego dziś chcę*, www.bibliotekapiosenki.pl/utwory/Wszystko_czego_dzis_chce/opis [dostęp: 12 XII 2012].

Oczywiście, że Iza nie była punkową, punkowcy nie byli zachwyceni szczególnie tym, że czknęła coś z ich stylu, tak samo jak Kora, [...] o wiele ważniejsze jest coś innego. Trojanowska i Kora z ich ekspresją estetyczną były rodzajem platformy, dzięki której punk, w wersji co prawda uładowanej, mógł wtedy wejść na równych prawach do kulturowego mainstreamu¹⁶.

Obydwie wokalistki wprowadzały nowy styl, tak odmienne od ówczesnie panujących kreacje sceniczne, że mogły przywołać myśl o kobietach totalnie wyemancypowanych, kobietach niezależnych, wyzwolicielkach. Choć nie był to jeszcze czas, w którym padłoby słowo feminizm, określenie w zasadzie było jeszcze nieobecne w przestrzeni społecznej. Zagadnienia związane z feminizmem w latach 80. w Polsce, i to w niewielkim stopniu tylko funkcjonowały w środowiskach muzyki niezależnej. Nie ma jeszcze organizacji czy stowarzyszeń feministycznych. W środowisku anarchistycznym dopiero w 1996 roku zawiązuje się nieformalna grupa *Emancypunx* – Kobiety przeciwko Dyskryminacji i Przemocy. Owszem, podmiot kobiecy jest wyraźnie obecny w tekstach, szczególnie u Kory Jackowskiej, jednak za wcześnie jeszcze na dyskusję o dyskryminacji, prawie do decydowania o sobie, tak jak współcześnie w twórczości chociażby Marii Peszek, która podobnie jak Trojanowska jest śpiewającą aktorką. Izabela Trojanowska, skupiająca w sobie wiele sprzeczności, drapieżna, szorstka i jednocześnie obdarzona niezwykle urokiem osobistym, występująca w garniturze z krawatem na szyi, mogła budzić fascynację. Szczególnie u młodych dziewczyn i kobiet które, zapatrzone w swoją idolkę, pragnęły się do niej upodobnić. Wiele z nich wybierało fryzurę z postrzępioną grzywką „na Ize”. Fascynację oczywiście budziły również Kora Jackowska i Małgorzata Ostrowska ze specyficznym ostrym makijażem, w krótkich, chłopięcych fryzurkach.

¹⁶ Tamże, s. 123.

Prowokacje sceniczne Trojanowskiej wiązały się również z warstwą tekstową poszczególnych utworów. Chyba najbardziej znanym tekstem była *Pieśń o cegle*. Utwór, będący prześmiewczym komentarzem do znanego obrazu Andrzeja Kobzdeja z 1950 roku (to właśnie robotnicy podający sobie cegły), wyśpiewany brawurowo wręcz przez Trojanowską, niośł nadzieję na zmianę. Wskazywał ,że panujący do tego momentu system zaczyna się chwiać.

Warto zaznaczyć, że wykonany przez Trojanowską utwór wzbudził protest krakowskiego prezydium zarządu ZSMP przeciwko wykorzystywaniu przez artystkę czerwonego krawatu, potraktowane to zostało jako profanacja. W rzeczywistości lat 80. postawa artystki budziła różnorodne przeciwstawne reakcje, atakowana była przez Solidarność za występy w Sali Kongresowej, z drugiej strony źle postrzegana przez system w związku z odmowami poszczególnych koncertów. Płyta nagrana z Tadeuszem Nalepą musiała czekać jedenaście lat na wydanie (znalazły się tam utwory krytykujące stan wojenny, np. *Nie boję się nic, Dawali ci dom*), teksty oddawały nastrój społecznej frustracji, między innymi znajduje się tutaj utwór bezpośrednio nawiązujący do pierwszej nocy stanu wojennego:

O godzinie zero/do mych drzwi/zapukałeś cicho/Po to by
szepnąć mi do ucha/ Będzie zawierucha/ Nie boję się nic [...] Po
godzinie zero/beton i nieomknięta cela/ zimno mi/ o co tu
chodziło/zabrali mnie siłą/nie boję się [...]!¹⁷

W ocenie krytyków płyta stanowiła pewną ciekawostkę muzyczną, uznany muzyk zaprosił właśnie tę topową wokalistkę do współpracy, choć poruszali się jednak w innych obszarach muzycznych. Inną sprawą jest to, że Trojanowska została odtwórczynią jego artystycznych wizji, tekstów, ale tak jak zazwyczaj, zrobiła to bardzo dobrze. Zakaz wydania płyty na pewno

¹⁷ W. Królikowski, *Polski Rock*, Warszawa 1988.

bardzo zaszkodził nagraniem materiałowi zaszkodził też samej wokalistce, która zaczęła odczuwać coraz mniej przestrzeni i możliwości dla siebie. Rzeczywistość układała się na tyle negatywnie, presja polityczna była tak silna, również dotycząca rodziny (jej mężowi proponowano wstąpienie do szeregów ZOMO), że artystka zdecydowała się na emigrację. Za granicą, pomimo pewnych działań ze strony artystki, nie udało jej się wznowić kariery muzycznej. Po wielu latach płyta Trojanowskiej *Chcę inaczej* wydanej w Polsce w 1996 roku została przyjęta bardzo chłodno, szczególnie krytyce podlegały teksty napisane przez samą Izę. W listopadzie tego roku została wydana nowa płyta Trojanowskiej *Na skos*, hasła promocyjne płyty podkreślają, że to powrót do tradycyjnego rockowego grania (cokolwiek to znaczy), choć zważywszy na fakt, że piosenki skomponował Jan Borysewicz, być może nie są to przesadzone prognozy.

Na marginesie warto wspomnieć, że jak podają autorzy *Encyklopedii polskiego rocka*¹⁸, Budka Suflera szukając następczyni „wyniosłej, chłodnej gwiazdorskiej brunetki Trojanowskiej – znalazła ją w zwyczajnej, dziewczęcej i słodkiej blondynce Urszuli”¹⁹, której kariera od tego momentu przebiegała bardzo pomyślnie.

Cokolwiek by nie zarzucać wokalistce, a zarzuty tkwić mogą właśnie w odniesieniu do odtwórczej postawy artystki, to nie można odmówić jej niezwyklej charyzmy, która pozwoliła zbudować błyskotliwą karierę w krótkim czasie. Potrafiła oczarować publiczność i zachwycić własną osobą. W rolę niegrzecznego, niepokornej dziewczynki wcielała się nad wyraz umiejętnie. Nie sposób jej odmówić talentu i po prostu odrobiny szczęścia, które towarzyszyło jej w artystycznych dokonaniach. Nie bez

¹⁸ *Encyklopedia Polskiego Rocka*, red. L. Gnoiński, J. Skaradziński, Konin 1996, s. 426.

znaczenia było również to, że współpracowała z uznanymi, utalentowanymi muzykami, co pozwoliło jej tak dynamicznie zaistnieć na polskiej scenie rockowej lat 80.

Prowokacyjny charakter postaw scenicznych Jackowskiej, Trojanowskiej – można by się pokusić w dalszych rozważaniach, jeszcze o rozszerzenie tej galerii o Małgorzatę Ostrowską z jej niezapomnianą *Szklaną pogodą*, czy *Drogą Panią z Telenizji* – pozostawił niezatarty ślad w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Mocna, niepoślednia kreacja tożsamości niepokornej w przypadku pierwszej z nich, Kory, łączyła się w dużej mierze z jej filozofią życia, w przypadku drugiej z pewnego rodzaju intuicją artystyczną, która zresztą pozwoliła jej zbudować zawrotną, aczkolwiek bardzo krótką karierę – tak czy inaczej niezapomnianą i zdumiewającą do dziś. Czy towarzyszył temu rockowy bunt? Tak, ale w formie bardzo ugrzecznionej, w estetyce, która pomimo pewnych kontrowersji, była możliwa do przyjęcia. Powodowana chęcią optymistycznego zakończenia owych rozważań, chciałabym podsumować wszystko hasłem pobrzmiewającym w punkowych wezwaniach: „Grunt to bunt”, jakkolwiek by on nie był.

Bibliografia

- Cieślak A., *Kobieta Metamuzyczna*, Warszawa 2014.
- Encyklopedia Polskiego Rocka*, red. L. Gnoiński, J. Skaradziński, Konin 1996.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Królikowski W., *Polski Rock*, Warszawa 1988.
- Sipowicz K., *Kora. A planety szaleją*, Warszawa 2011.
- Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.
- Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016.
- Terlecka-Reksniks M., *Soc, Pop, Post. Portrety gwiazd*, Kraków 2013.
- Witkowski G. K., *Grunt to bunt. III. Rozmowy o Jarocinie*, Kraków 2013.
- Wybranowski T., Jackowski M., [wywiad], www.wpolityce.pl/kultura/246893-marek-jackowski-o-stanie-wojennym-i-plycie-maanamu-nocny-patrol-nasz-wywiad [dostęp: 12 XII 2012].
- [b. a.] *Wszystko czego dziś chcę*, www.bibliotekapiosenki.pl/utwory/Wszystko_czego_dzis_chce/opis [dostęp: 12 XII 2012].

Notka o autorce

Beata Rynkiewicz – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, absolwentka Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, nauczycielka, wychowawczyni, mieszka i pracuje w Szklarskiej Porębie. W obszarze dotychczasowych zainteresowań badawczych znajduje się literatura współczesna, proza kobieca, literatura dla dzieci i młodzieży oraz problematyka genderowa. Autorka książki *Pomiędzy biernością a buntem. Literackie wizerunki współczesnych dziewczyn w prozie polskiej po roku 1989* (2013). Wśród opublikowanych artykułów między innymi: *Kreacje kobiece w powieści Narcyzy Żmichowskiej „Biała Róża”*, [w:] *Romantyzm. Literatura – Kultura – Obyczaj*, pod red. M. Joncy i M. Łoboz (2009), *Katarzyny Earnshaw tożsamość utracona. W kręgu powieści Emili Bronte*, [w:] *Romantyzm. Literatura – Kultura – Obyczaj*, t. 2, (2014), *O (nie)poprawnym doświadczaniu świata, czyli wielkomięskie wtajemniczenia Panny Nikt Tomka Tryzny*, [w:] *Walbrzych i literatura. Historia kultury literackiej i współczesność*, red.

S. Bielawska, W. Browarny (2014), *Cielesność jako źródło niepokoju. O macierzyństwie bez tabu we współczesnej prozie polskiej*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, red.T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański (2015), *Matki Polki, Feministki, czyli niebezpieczne związki na obrzeżach kultury. Wokół doświadczeń współczesnego macierzyństwa*, [w:] *Kobiety niepokorne -reformatorki-rewolucjonistki*, pod red. I. Desperak, I. Kuźmy, Łódź 2016.

Waldemar KULIGOWSKI
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Artyści wizualni wobec rocka. Powietrza, spontaniczności, energii!

Słowa kluczowe
polski rock, polski punk rock, artyści wizualni, kultura alternatywna, sztuka
alternatywna

Keywords
Polish rock music, Polish punk rock, visual artists, alternative culture,
alternative art

Zasugerowany w tytule temat jawi się jako interesujący, odkrywający nowe muzyczne znaczenia, relacje między odmiennymi dziedzinami twórczości artystycznej, wyjawiając przy okazji nieostre wymiary kultury artystycznej w ogóle. Jak wskazuje fraza tytułowa, pomijam w tym artykule inspiracje rockiem obecne w literaturze, poezji, teatrze – zajmują mnie wyłącznie dokonania z obszaru polskich sztuk wizualnych.

Okazuje się, że ten trop pozwala na przypomnienie artystów znanych, jakkolwiek dzięki realizacjom nie należącym do głównego korpusu ich dzieł, a także upomnienie się o twórców niemal całkiem już zapomnianych. Oczywiście, taka perspektywa wymaga uwzględnienia swoistości sztuk, sposobów przekraczania granic systemowych, a także możliwych rodzajów więzi interdyscyplinarnych. Ważne pytania, jakie się przy okazji pojawiają dotyczą metaforyczności muzyki, jej symboliki, potencjału wyrażania sprzeciwu, ucieczki, ale także – po latach – nostalgii.

Należy mieć świadomość, że nie wszystkie rozpoczęte projekty na styku muzyka – sztuki wizualne udało się, z rozmaitych powodów, zrealizować. Przykładem niech będzie akcja Zbigniewa Libery z 1984 roku. Artysta pojawił się wówczas na festiwalu Róbrege („II Grand Festival Róbrege Reddread”). Zarejestrował koncerty Deutera, Dezertera oraz Siekiery, co w przypadku tej ostatniej grupy szczególnie cenne, biorąc pod uwagę jej efemeryczność i ubóstwo zapisów jej scenicznych występów. W nie do końca wyjaśnionych okolicznościach kilkugodzinne nagranie zmieniło właściciela, by ostatecznie w ogóle zagać¹.

Rozpaczynam od początku dekady i postaci Wiktora Gutta. Urodzony w Warszawie w 1949 roku, studiował na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, między innymi w Pracowni Projektowania Brył i Płaszczyzn Oskara Hansena. Pod jego wpływem poszukiwał środków do wyrażania niewerbalnej komunikacji międzyludzkiej. Długo i intensywnie współpracował z kolegą ze studiów Waldemarem Raniszewskim. Najchętniej sięgali wspólnie po medium fotografii, tworząc obszerne cykle. Praca z różnymi formami komunikacji zaprowadziła ich do dzieci i osób chorych umysłowo. W 1981 roku przyjechali do Łodzi na Rockowisko.

Festiwal Muzyki Rockowej „Rockowisko” był jednym z najbardziej popularnych festiwali lat 80. Składał się z dwóch części: Przeglądu Łódzkich Grup Rockowych oraz koncertu głównego, w którym występowali także laureaci przeglądu. Koncerty odbywał się Hali Sportowej MOSiR-u w Łodzi. Pierwsza edycja festiwalu odbyła się w dniach 27–29 listopada 1980 (Anex – laureat Przeglądu Łódzkich Grup Rockowych, Argus, Ogród Wyobraźni, Paradoxs, Kwadrat, Maanam, Krzak, Kombi, Porter Band i Kasa Chorych). Druga edycja Rockowiska odbyła się od 25

¹ Za: R. Jarosz, tekst dołączony do płyty zespołu Siekiera *Na wszystkich frontach świata*, Manufaktura Legendy 2010.

do 29 listopada 1981. Zagrało w jej ramach wiele zespołów: Jeep, Cytrus, Turbo, Ogród Wyobraźni, Perfect, TSA, Porter Band, Easy Rider, Art Rock, Krzak, Anex, Kwadrat, Dżem, Kasa Chorych, Extra Stout Blues Band (z RFN), Republika, Maanam, Brygada Kryzys, Deuter. Możemy kojarzyć niektóre występy, bowiem Michał Tarkowski nakręcił podczas tamtej edycji Rockowiska swój głośny film *Koncert* (warto dodać, że niektóre jego sekwencje były inscenizowane).

Co robili tam Gutt i Raniszewski? Postanowili przeprowadzić akcję *Wyrząż na twarzy*. W wyznaczonych miejscach, także przy pomocy innych zaangażowanych osób², malowali twarze uczestników festiwalu. Każdy wzór był zindywidualizowany, stworzony specjalnie dla konkretnej osoby. Nie chodziło bowiem o zabawową dekorację, chwilowy niekonwencjonalny element kostiumu, ale o wyrażenie charakteru. Artyści zakładali paralelność dwóch typów przekazu: z jednej strony muzyki granej na scenie, z drugiej natomiast zindywidualizowanych wzorów, tytułowych „wyrążów na twarzy”. Oba te przekazy – muzyczny i wizualny – miały bazować na autentyczności, nieskrępowaniu, swobodzie ekspresji.

Po ponad 20 latach Gutt wspominał:

Pod koniec listopada 1981 młodzi ludzie stanowiący widownię i scenę „Rockowiska” spotkali się aby odbyć wspólny, kilkudniowy ‘odlot’ z szarej codzienności. Stało się to okazją do wyrażenia i zmanifestowania pokoleniowej odrębności. Jej wyrazem była muzyka, słowa piosenek, ale może przede wszystkim niezwykła, surrealna aura wynikająca z kontekstu ponurej, głodnej, rozpadającej się rzeczywistości państwa totalitarnego. [...] Malowanie ciała, które wykonywaliśmy podczas trwania koncertów, miało umożliwić ich uczestnikom zmanifestowanie

² Wśród nich znajdowali się: Olej Clapińska, Zula Radomska, Małgorzata Rogala, Jerzy Słomiński, Teresa Strzemieczna, Teresa Tarkowska, Michał „Pan Bóg”, charakteryzatorka i inne jeszcze osoby z ekipy filmowej Tarkowskiego.

siebie samych, tak jak w sferze muzycznej robiły to zespoły występujące na scenie. Dzięki Michałowi Tarkowskiemu, realizatorowi filmu o „Rockowisku”, mieliśmy możliwość zbudowania alternatywnej sceny, na której odbywały się malowania. Jedynym elementem scenograficznym były wielkie lustra z napisem MALOWANIE CIAŁA – WYRAZ NA TWARZY. Przez trzy dni trwania koncertu kilka do kilkunastu osób jednocześnie malowało twarze, czasami torsy, plecy czy ręce. W niesamowitym tłoku, na fali ogłuszającej muzyki dochodziło do zaskakująco intymnego kontaktu między malującymi i malowanymi. Niektórzy uczestnicy koncertu, oznaczeni na swoje żądanie znakami czy napisami wyrażającymi krytyczny stosunek do PRL-u, prowadzeni byli przez milicję do łazienki i zmuszani do zmycia gorszącego makijażu. Po czym wracali i prosili o repetę. Czasami milicyjne mycie twarzy i ponowne malowanie powtarzały się wielokrotnie. Niektórzy chcieli płacić jak za dobrze wyświadczoną usługę. Inni przyprowadzali swoich przyjaciół i znajomych. Tak się kreowały całe oznaczone grupki – bandy lobuziaków, pary narzeczeńskie... Czasami malowany zamykał oczy i trwał prawie w uśpieniu, kiedy indziej śledził w lustrze cały proces malowania i dokładnie nim sterował, biorąc pełną odpowiedzialność za to, co powstawało³.

Oglądane dzisiaj, fotografie z cyklu *Wyrazy na twarzy*, są nie tylko dokumentem artystycznym, ale także ciekawym materiałem socjograficznym. Mamy na nich kraciaste koszule (jeszcze przedgroungowe), dżinsowe bluzy, grube swetry, są apaszki, pacyfki, koralikowe naszyjniki, „indiańskie” woreczki, fanowskie znaczki (Dżem, TSA, Ogród Wyobraźni), dewocjonalia (medalik z Matką Boską i łaciński krzyż), raczej skromną biżuterię...

Zaledwie kilka tygodni później – ale już po wprowadzeniu stanu wojennego – do repozytorium polskiego rocka odwołał się Tomasz Sikorski. Urodzony w 1953 roku, absolwent warszawskiej ASP, artysta intermedialny, mający na swoim koncie prowadzenie słynnej Pracowni Dziekanka, będącej interdyscyplinarnym ośrodkiem artystyczno-

³ www.piktogram.org/25-Wyrazynatwarzy.html (dostęp: 15 X 2016).

-edukacyjnym. Na przełomie grudnia 1981 i stycznia 1982 roku Sikorski zrealizował film zatytułowany *Czekamy na sygnał*⁴. Wzięli w nim udział: sam Sikorski, Tomasz Lipiński, Zbyszek Olkiewicz, Kasia Kobzdej, Asia Ciba. Film jest efektem połączenia „zimnej” metodologii sztuki analitycznej z poczuciem neurozy i beznadziei. Struktura tego filmu jest oparta na sztywnej zasadzie konstrukcyjnej, którą tworzą obroty kamery wokół własnej osi, trzymanej każdorazowo przez inną osobę znajdującą się w tym samym filmowanym pomieszczeniu. W rezultacie, mamy ciasną, zamkniętą przestrzeń, a w niej kilka osób – biernych, milczących, zastygłych, zapatrzonych w jakiś niewidzialny punkt. Poza tym książki, żeberkowe kaloryfery, jakieś bibeloty, kwiaty. Ciągła neokonstruktywistyczna repetycja stała się czytelną metaforą błędnego koła, egzystencjalnej pułapki. Film trwa tyle, ile utwór Brygady Kryzys *Centrala*, będący jego jedyną ścieżką dźwiękową.

Sikorski wspominał:

Mnie wciągały wtedy postawy buntownicze i antysystemowe [...]. W życiu prywatnym wołałem znajomych z kręgów punkowo-reggae'owych, którzy manifestowali swoją wolność na co dzień. Z używek wołałem zioło, które było wtedy odkryciem i mocnym symbolem (dla wtajemniczonych) poczucia odrębności wobec babilońskiej i pijackiej kultury PRL-u. Poza tym nie było nielegalne. Drażniło mnie artystyczne sztywniactwo, złudne poczucie przynależności do alkoholowego i mieszczańskiego w gruncie rzeczy środowiska tzw. neoawangardy z jej tuzami i autorytetami, z których wiele znakomicie sobie w PRL-u radziło”⁵.

⁴ Praca dostępna w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Sygnatura: Tomasz Sikorski, *Czekamy na sygnał*, Rok powstania: 1981, Czas trwania: 6'04", Oryginalne media: 8 mm, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-czekamy-na-sygnał> [dostęp: 2 XII 2016].

⁵ <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-test-b-o-s-k> [dostęp: 2 XII 2016].

W czerwcu 1982 roku Sikorski zrealizował kolejny film z udziałem muzyków rockowych i z wykorzystaniem muzyki rockowej. Akcja nosiła tytuł *Tratwa Meduzy*⁶, nawiązując do symboliki mitologicznej. Meduza została, jak wiemy, podstępnie, w czasie snu, pozbawiona głowy przez Perseusza. Kluczowym odniesieniem jest jednak zapewne obraz Théodore'a Géricaulta z 1819 roku, upamiętniający tragiczne zatonięcie fregaty o nazwie „Meduza”. Tonący statek opuścili wtedy kapitan i oficerowie, pozostawiając pasażerów na pewną śmierć. Sikorski nie zaplanował oczywiście żadnej katastrofy, wręcz przeciwnie, zaprosił znajomych muzyków i artystów na wspólny rejs statkiem po Wiśle. Wśród gości znaleźli się między innymi: Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Joanna Stańko, Piotr Rypson, Tomasz Lipiński, Robert Brylewski i sam autor.

Uczestnicy rejsu podziwiają mijane widoki, spacerują po pokładzie, ktoś przegląda ilustrowany magazyn, na wietrze powiewają dziewczęce warkocze. Na brzegach także toczy się zwyczajne życie: widać Pałac Kultury i Nauki i kawiarnię pod parasolami, na nabrzeżu odpoczywają ludzie. Ścieżką dźwiękową jest w tym wypadku utwór *Święty szychy* Kryzysu z powtarzającą się frazą „Patrzę stąd na Babilon/ Patrzę stąd na Babilon/ Hej panie zły/ Jak się pan masz?/ Jak tam twoja gra?/ Kto przewagę ma?”. Sikorski tak mówił o tym filmie: to „zwykły ‘niedzielnny’ zapis czerwcowej wycieczki statkiem po leniwej Wiśle garstki niezwykłych

⁶ Praca dostępna w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Sygnatura: Tomasz Sikorski, *Tratwa Meduzy*, Rok powstania: 1982, Czas trwania: 5'53", Oryginalne media: 8 mm, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-tratwa-meduzy> [dostęp: 2 XII 2016].

ludzi, rozbitków dryfujących po meliznach babilońskiej Warszawy roku 1982”⁷. W prywatnej korespondencji dodał:

Zapis okazał się mocną metaforą stanu dryfowania, niepewności i poczucia alienacji społecznej we własnym mieście. Zupełnie jak rozbitkowie na morzu obcości i wrogości. Z odległą, ale przeraźliwą perspektywą zjadania się wzajem, gdyby to dryfowanie na małej łajbie miało trwać długo i bez nadziei. Tak było na tratwie z fregaty „Meduza” w 1816. Stąd tytuł, kontrastujący z sielankowym nastrojem filmu, wskazujący na niejawny sens oraz na pozór rzeczy i zdarzeń. Moją nieufność do form wyglądu, nazw, szyldów i dokumentów wzmogła z pewnością kultura życia codziennego w pełnym hipokryzji, obludy i fasadowości PRL-u⁸.

Kolejny przykład intermedialnego wpływu rocka pochodzi z roku 1985 i wiąże się z festiwalem w Jarocinie. Tym razem mamy do czynienia z wieloletnią współpracą artysty wizualnego oraz artystów rockowych; w obu przypadkach mowa zresztą o postaciach wybitnych w swoich dziedzinach, takich, których twórczość miała wyraźny wpływ na uprawiane przez nich gatunki wypowiedzi. Chodzi mianowicie o Józefa Robakowskiego i zespół Moskwa.

Robakowski, urodzony w 1939 w Poznaniu, to twórca multimedialny: fotograf, autor filmów, obrazów, instalacji, cyklów fotografii i działań akcyjnych. Był ważnym uczestnikiem i animatorem niezależnego ruchu artystycznego w Polsce. Dzięki swoim filmom – takim jak *Hommage a Breżniew* (1982–1988, w którym wykorzystał muzykę zespołu Laibach) – jest uznawany za jednego z najważniejszych polskich przedstawicieli sztuki video. Absolwent toruńskiej historii sztuki oraz PWSFTViT w Łodzi. Twórczość Robakowskiego wyraźnie wyrasta z tradycji polskiej awangardy

⁷ <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sikorski-tomasz-tratwa-meduzy> [dostęp: 2 XII 2016].

⁸ Prywatna korespondencja mailowa z Tomaszem Sikorskim [grudzień 2016].

międzywojennej (Kobro, Strzebiński, Czyżewski, Themerson, Witkacy). Robakowski często traktował sztukę jako zapis i uwalnianie energii; interesował się ponadto relacją pomiędzy autorem i medium.

W 2015 roku tak wspominał pracę nad filmem *Powietrza!*:

Wypatrzyłem ich w 1983 roku w Łodzi na koncercie „Prawdziwe brzmienie Łodzi”. Później w Jarocinie w 1985 roku zarejestrowałem kamerą 16 mm pogo podczas ich koncertu. Wszedłem w tłum i podążałem za jego szalonym tańcem. Spodobali mi się jako taka super skrajna kapela, bo zawsze mnie interesowało to, co jest skrajne. Postanowiłem się z nimi spotkać. Byłem trochę starszy, ale fajnie nam się rozmawiało i bardzo się zaprzyjaźniliśmy, to trwa do dziś⁹. „Ej ty, z tą kamerą, spierrrrdałaj! – opowiadał w innym wywiadzie – Bo cię tu rozniesiemy jak się zaraz zaczniesz!”, krzyczeli do niego z tłumu. A potem mnie na rękach nosili, a ja ich kręciłem, kiedy pogowali¹⁰.

W efekcie powstał dwu- i pół minutowy film przedstawiający pogodę muzyki Moskwy. Robakowski nakręcił go własnoręcznie, stojąc z kamerą w samym środku tłumu, w czym na pewno pomocna okazała się jego postawna sylwetka.

Film¹¹ odzwierciedla zainteresowanie Robakowskiego sztuką rozumianą jako pole przepływu energii i procesów biologiczno-mechanicznych. Żywiolowa warstwa wizualna i dźwiękowa obrazu celebrytuje punkową intensywność i żywotność oraz wyraża postulat ich wzmożonej reprezentacji w sztuce. „Wtedy w mojej twórczości – wyjaśniał – nastąpił moment przełomu: przejścia od sztuki analitycznej, do

⁹ A. Rayzacher, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, <http://lokal30.pl/jozef-robakowski-energetic-reel-25-september/> [dostęp: 03 XI 2016].

¹⁰ Iwo Zmyślony, *E ty, z tą kamerą!*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3869-ej-ty-z-ta-kamera.html> [dostęp: 28.11.2016].

¹¹ Praca dostępna w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Sygnatura: Józef Robakowski, *Powietrza!*, Rok powstania: 1985, Czas trwania: 2'48", Oryginalne media: 16 mm, <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-powietrza>, [dostęp: 25 XI 2016].

zainteresowania energią. To właśnie ci młodzi muzycy i publiczność z Jarocina nieśli w sobie wówczas totalny ładunek niczym nieskrępowanej energii”¹². Tytuł filmu nawiązuje oczywiście do identycznie nazwanej piosenki Moskwy, wydanej na pierwszym albumie zespołu, opublikowanym dopiero w 1986 roku przez Pronit.

Jak wspomniałem, w przypadku Robakowskiego i Moskwy mamy do czynienia ze współpracą wieloletnią, mającą wiele obliczy. W 1986 roku powstał kolejny film pod tytułem *Zapis energetyczny*. Tym razem Robakowski został zaproszony na próbę Moskwy. Odbyla się ona w wynajętym wnętrzu łódzkiego Studenckiego Teatru Satyry „Cytryna”. Muzycy grali tylko dla Robakowskiego i do jego kamery. W finale lider grupy, skacze po swojej gitarze, uderza nią w perkusję, by potem razem z perkusistą zdemolować jego sprzęt. Robakowski był jedynym świadkiem i adresatem całego zdarzenia, a powstały w ten sposób film to nie tylko unikalny zapis próby koncertu, ale jednocześnie kolejna realizacja jego artystycznej strategii, w ramach której sztuka funkcjonuje jako pole transmisji energetycznych. Jakość dźwięku jest w tym przypadku wtórna, mniej istotna od generowanej przez zespół energii.

W tym samym roku Robakowski umówił się z muzykami Moskwy na sesję fotograficzną. Postanowił wykorzystać w jej trakcie zaułki tzw. „starej Łodzi” z jej podwórkami i bramami. Kolejną istotną odsłoną współpracy Robakowski-Moskwa okazały się klipy filmowe. Powstało ich sześć, przez wiele lat nie pokazywała ich żadna galeria, dopiero w 2015 roku można je było zobaczyć w łódzkim Lokalu_30 na wystawie *Szpuła energetyczna*¹³. W tych specyficznych obrazach Robakowski wykorzystywał

¹² A. Rayzacher, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, dz. cyt.

¹³ Dziękuję dyrektor galerii Lokal_30, Agnieszce Rayzacher, za umożliwienie zapoznania się z tymi unikatowymi materiałami.

materiały pokazywane przez oficjalną telewizję: relacje z radzieckich parad wojskowych, oficjalnych świąt, kronik filmowych.

Najbardziej rozbudowany wizualnie jest klip do utworu *Samobójstwo*. Rozpoczyna się od kadru pokazującego pięcioramienną gwiazdę umieszczoną na szczycie jakiejś wieży. Potem widzimy oddziały wojska, słychać wydawane po rosyjsku komendy, wreszcie słychać głos z offu: „Dedukuję Moskwie w 68 rocznicę Rewolucji Październikowej”. Na ekranie pojawia się kolejna gwiazda, tym razem jest to logo zespołu Moskwa, następnie oglądamy słynne sceny salwy na odeskich schodach z filmu *Pancernik Potiomkin*, uciekających w panice ludzi, upadających zabitych, panikę i przemoc. Wszystkie pozostałe klipy, wyjąwszy *Samobójstwo*, mają podobną strukturę: otwiera je gwiazda-logo zespołu Moskwa („Moscow”), po czym autor pokazuje jedną z fotografii grupy, którą wykonał podczas wcześniejszej sesji. Intro ilustrowane jest przez rytmiczną partię perkusji. W kolejnej partii oglądamy już materiały archiwalne:

- strzelające armaty i słynne radzieckie katiusze, niebo przeszywane salwami pocisków, wybuchy, płomienie, biegnących żołnierzy, gruzy („Krzyk” – „Kogoś głos/O pomoc głośno woła/Czyjaś dłoń zabija wroga/Czyjaś dłoń/Uczy mnie zabijać/Na śmierć”);
- uśmiechnięty Gorbaczow w otoczeniu notabli partyjnych na trybunie („Co to jest wolność” – „Ile jeszcze nam zostało?/Czy to dużo, czy to mało?/Co mi wolno, co nie wolno?/Co to znaczy słowo - wolność?”);
- w zwolnionym tempie oglądamy twarze i postacie defilujących radzieckich żołnierzy („Czarna data”);
- w przyspieszonym tempie obserwujemy defiladowy przejazd wozów bojowych i twarze czołgistów-bohaterów; gdy pojawiają się wyrzutnie

z raketami balistycznymi, obraz cofa się, w wyniku czego oglądamy te same obrazy, ale w odwrotnym kierunku („Wstawaj i walcz”);

- start rakiety kosmicznej, postać kosmonauty w skafandrze i helmie, dalej uśmiechnięci i rozśpiewani ludzie, grający na gitarach i akordeonach, z transparentami z nazwiskiem Gagarina, wreszcie na trybunie widać samego zadowolonego bohatera („Powietrza!”).

Autor opowiadał:

Klipy są zrealizowane na materiałach z kronik filmowych. Filmowałem kamerą wideo bezpośrednio z ekranu telewizyjnego. To było kilka lat po stanie wojennym, sytuacja wciąż napięta, oni się nazywali Moskwa, gwiazdę mieli jako symbol, więc pomyślałem, że oprę się na tym, co było w telewizorze, gdzie znalazłem bardzo ciekawe materiały [...]. Klipy przez to zapośredniczenie – nagranie obrazu z telewizora na VHS – są surowe, fantastycznie określone przez to medium, aż chore, a zarazem piękne w swojej niedoskonałości. Jednak przede wszystkim są to bardzo ciekawe teksty, mocne, ze świetną, wyrazistą muzyką. Oni naprawdę są kapitalni. Chlubili się tym, że grają najszybszą muzykę w Polsce. W pewnym sensie zrobiłem coś, co zdarza się bardzo rzadko – doprowadziłem do spotkania sztuki współczesnej z muzyką¹⁴. Te artystyczne prace każą ponadto zaliczyć Robakowskiego do prekursorów rodzimego nurtu foundfootage, czyli filmowego readymade¹⁵.

Różnorodne prace Robakowskiego zamykają przykłady międzydziedzinowego oddziaływania polskiego rocka lat 80. na ówczesnych

¹⁴A. Rayzacher, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, dz. cyt.

¹⁵W tym samym nurcie operował wtedy także Sikorski. Wspomina o tym Robert Brylewski: „Pamiętam, jak Tomek Sikorski zapętlił na taśmie Super 8 zdjętą z Dziennika Telewizyjnego scenę z Jerozolimą. On się krzątał, przestawiał krzesło – tak jakby pokazywał życie codzienne, a na ekranie na zakrętkę non stop Jerozolima. Jeden z najlepszych performance’ów, jaki widziałem w stanie wojennym, jeśli nie najlepszy” (R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*. Rozmawia Rafał Księżyk, Kraków 2012, s. 65).

artystów wizualnych (przynajmniej w tym tekście). Tak przynajmniej wynikałoby z porządku chronologicznego i domnięcia się tamtej dekady. Polski rock powstający w ostatnim okresie PRL stał się jednak tymczasem nie tylko specyficznym muzeum wyobraźni i wrażliwości, ale także repozytorium pamięci. Do jego dziedzictwa zaczęli sięgać artyści wizualni kolejnego pokolenia, nie tyle rówieśnicy rocka i jego twórców, co raczej fani: najpierw z polskim rockiem dorastający, a potem odwołujący się do jego potencjału jako dojrzałych artyści. To zaś oznacza, że fenomen określony tutaj hasłowo jako „artyści wizualni wobec rocka” nie wyczerpuje się w dekadzie lat 80., ale ma zaznacza swoją obecność także współcześnie.

Kolejnym artystą inspirującym się polskim rockiem lat 80. jest wszak Wilhelm Sasnal. Urodzony w 1972 roku w Tarnowie, absolwent krakowskiej ASP, współzałożyciel Grupy Ładnie, związany z Galerią Foksal, zaliczany do najważniejszych współczesnych artystów (jego prace są zbiorach Tate Modern w Londynie, paryskiego Centrum Pompidou, Museum of Modern Art w Nowym Jorku). W 2007 roku artysta doczekał się monograficznej wystawy w Galerii Zachęta, a także monografii *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*.

Śluchałem alternatywnej muzyki, a alternatywna muzyka niesie ze sobą wizję alternatywnego życia, jest w niej scheda buntów hipisowskich i kontestacji z końca lat 60., w której jedni widzą więcej rewolucji seksualnej, inni społecznej – deklaruje Sasnal – Mnie muzyka nauczyła kontestacji tego, co zastane. Ostatnio złapałem się na tym, że jednym ze słów, których najbardziej nie lubię, jest słowo ‘naród’. Jest anachroniczne i pachnie nacjonalizmem, staram się go nie używać. Ale podoba mi się słowo „kraj”, przez to, że kraina, krajan to coś mi bliższego¹⁶.

¹⁶ Wilhelm Sasnal. *Dzisiaj omijam zawiść. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Donata Subbotko*, „Duży Format”, 12 lutego 2012, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,11111313,Wilhelm_Sasnal_Dzisiaj_omijam_zawisc.html [dostęp: 30 XI 2016].

Fan muzyki alternatywnej kilkakrotnie doprowadził do spotkań dwóch rodzajów sztuk: malarstwa i muzyki. Po raz pierwszy w 2003, gdy przygotował okładkę (oraz serię grafik) do płyty pod tytułem *Tribute to Kryzys*. Wykonawcy tacy jak Dezerter, Świetlicki, Pidżama Porno czy Alians sięgnęli do repertuaru zespołu Kryzys, którym inspirował się także, wspomniany wcześniej, Sikorski. W 2006 roku ukazała się druga część tego wydawnictwa (T.Love, Stan Zvezda, Komety, Starzy Singers), ponownie wykorzystująca ilustrację Sasnała.

„Mamy też nadzieję, że Wili namaluje coś na okładkę naszej następnej płyty, nazwanej już *Kryzys kapitalizmu*”, napisał we wkladce do tego albumu Maciej Góralski, jeden z muzyków Kryzysu..

Nim tak się stało, Sasnał zilustrował płytę z nagraniami zespołu Siekiera z 2008 roku. *Na wszystkich frontach świata* jest zbiorem trzydziestu zremasterowanych utworów pochodzących z różnych wykonń (zapisy z koncertów w Puławach, Jarocinie i Wrocławiu), wzbogaconych ponadto o unikatowy zapis filmowy. W 2010 roku artysta zaprojektował w końcu okładkę płyty legendarnego zespołu Kryzys, będącą – o paradoksie! – pierwszą po ponad 30 latach od powstania grupy płytą w jej dyskografii¹⁷.

Jestem fanem tego zespołu i bardzo go lubię – mówił w wywiadzie Sasnał – Uważam, że nie mieliśmy na polskiej scenie rockowej muzyka ważniejszego niż Robert Brylewski. Wszystko, w czym maczał palce także po Kryzysie - czy to Izrael, czy Fałarek – jest równie ważne¹⁸.

¹⁷ Należy wspomnieć, że Sasnał realizował także klipy muzyczne. Jednym z nich był film na taśmie 8 mm do piosenki grupy 19 Wiosen.

¹⁸ Kryzys, czyli zaległy polski punk. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Robert Sankowski, http://wyborcza.pl/1,75410,7938920,Kryzys_czyli_zaległy_polski_punk.html [dostęp: 30 XI 2016].

Kolejnym współczesnym artystą wizualnym, sięgającym do rockowego repozytorium, jest Hubert Czerepok. Urodził się w 1973 roku, jest absolwentem ASP w Poznaniu (dyplom w zakresie rysunku i rzeźby). Podobnie jak Sasnal, Czerepok odwołał się do dorobku zespołu Siekiera. W centrum jego uwagi znalazła się płyta *Nowa Aleksandria*, wydana po raz pierwszy w 1986 roku przez Tonpress.

Mieszkalem wtedy w Słubicach. Kończyłem podstawówkę, a płyty *Nowa Aleksandria* słuchałem na gramofonie – wyjaśnia Czerepok – To było przeżycie. Dzisiaj znam ją na pamięć, a od niedawna wożę w samochodzie. Jej okładka była jedyną, którą z tamtego czasu zapamiętałem. Gdy dostałem zaproszenie do wzięcia udziału w wystawie *Passion. Fan-Verhalten und Kunst* wybór był naturalny. Moja twarz była przecież podobna do tej z okładki. W ten sposób powstał autoportret, pierwszy jako dojrzałego artysty. Bo kto dzisiaj robi autoportrety? To takie modernistyczne... Z *Nową Aleksandrią* okazało się to jednak możliwe¹⁹.

Zapytajmy teraz, jakie powody kierowały wspomnianych wyżej artystów ku rockowi. Pomijam oczywiście prywatne znajomości, przyjaźnie i przynależności do tych samych kręgów towarzyskich, interesują mnie bowiem bardziej powody artystyczne. Gutt i Raniszewski poszukiwali miejsc i kanałów niewerbalnej komunikacji, wykraczającej poza gorset oficjalnego języka i stowarzyszonych z nim gestów; Sikorski potrzebował środków do wyrażenia dojmującego poczucia pustki i jałowości; Robakowski śledził przykłady uwalniania energii, najlepiej w jakiejś totalnej formie; Sasnal i Czerepok natomiast grali według logiki sentymentalizacji, wiążąc z rockiem takie wartości, jak myślenie w kategoriach alternatywności czy artystyczny sprzeciw. Taki był, w przybliżeniu, punkt wyjścia. Co

¹⁹ Informacje na podstawie prywatnej rozmowy z Hubertem Czerepokiem [XII 2016].

okazało się punktem dojścia? *Wyraź na twarzy* są ekspresją potrzeby wyrażania samego siebie, indywidualizacji w obliczu uniformizacji, sięgania po niekonwencjonalne środki komunikowania; *Czekamy na sygnał* i *Tratwa Meduzy* to przejmujące metafory niepewności, zamknięcia, uwięzienia w formule, która nie otwiera już żadnych możliwości; filmy i fotografie Robakowskiego to manifestacje buntowniczości i antysystemowości, zarówno w wymiarze społeczno-politycznym, jak i estetycznym oraz energetycznym (reżim tylko symulował energetyczność); prace Sasnała odwołują się do wizji alternatywnego życia, przefiltrowanego już przez zmianę systemów i pozbycie się kolejnych złudzeń; Czerepok dokonuje natomiast czegoś jeszcze bardziej spektakularnego – wciela się w postać z okładki płyty. Gdy potraktujemy ją jako epifenomen muzyki, uzyskamy najbardziej radykalny gest fana muzyki: transsubstancjację w adorowany przedmiot.

Bibliografia

Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*. Rozmawia Rafał Księżyk, Kraków 2012.

Fan-Verhalten und Kunst. Passion, Ch. Tannert, M. Barnitz (eds.), Kiel 2016.

Kryzys, czyli zaległy polski punk. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Robert Sankowski, http://wyborcza.pl/1,75410,7938920,Kryzys_czyli_zaległy_polski_punk.html [data dostępu: 30.11.2016].

Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994, D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2016.

Rayzacher A., *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, <http://lokal30.pl/jozef-robakowski-energetic-reel-25-september/> [dostęp: 03 XII 2016].

Wilhelm Sasnal. Dzisiaj omijam zawiść. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Donata Subbotko, „Duży Format”, 12 lutego 2012, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,11111313,Wilhelm_Sasnal_Dzisiaj_omijam_zawisc.html [data dostępu: 30.11.2016].

Zmyślony Iwo, *E ty, z tą kamerą!*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3869-ej-ty-z-ta-kamera.html> [dostęp: 28 XI 2016].

Notka o autorze

Waldemar Kuligowski (ur. 1972) – dr hab., profesor w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, aktualnie prowadzi badania festiwalu muzycznych i konsekwencji budowy autostrady A2, ostatnio opublikował *Defamiliaryzatory. Źródła i zróżnicowanie antropologii współczesności* (Poznań 2016).

Człowiek w obliczu zniewolenia – obraz rzeczywistości lat 80. na przykładzie tekstów z debiutanckiej płyty

Aya RL

Słowa kluczowe
Aya RL, Paweł Kukiz, „zimna fala”, PRL, totalitaryzm

Keywords
Aya RL, Paweł Kukiz, „cold wave”, PRL, totalitarianism

Ach, gdzie te czasy, gdy człowiek słuchając piosenek, mógł się ludzić, że artysta śpiewa tak, jak śpiewa, bo tak mu w duszy gra i miał też prawie pewność, że jeśli pod nagraniem podpisany był zespół, to rzeczywiście była to grupa ludzi, których coś łączyło, którzy uznali, że chcą razem pracować i podbijać świat, bo się lubią, bo łączą ich wspólne poglądy na życie, na muzykę, bo są po prostu kumplami. Wszystko wydawało się spontaniczne i naturalne... [...] Było, minęło...¹.

Obserwując dzisiejszy rynek muzyczny, trudno nie odnieść wrażenia, że powyższe słowa, mimo iż napisane ponad dziesięć lat temu, nie tylko się nie dezaktualizują, ale z każdym kolejnym rokiem (niestety) zyskują na wartości. Szkic ten jednak, niejako *à rebour*, ma być właśnie próbą powrotu do czasów opisanych przez Leszka Bugajskiego. Bo tak właśnie chcę postrzegać działalność formacji Aya RL w początkach jej istnienia, w pierwszej połowie lat 80. Mimo iż zarzucano im, że należą do „stajni Waltera”, który hołdując własnym gustom muzycznym, podczas jarocińskich festiwali

¹ L. Bugajski, *Seks, druk i rock and roll. Zapiski z epoki recyklingu*, Warszawa 2006, s. 122.

promuje muzykę nowofalową², że działania grupy cechuje pewnego rodzaju wyrachowanie³, to jednak biorąc pod uwagę wspomnienia samych członków grupy i to, co piszą o nich inni, przynajmniej do pewnego stopnia można negować podejrzenia o sztuczny czy nieszczerzy charakter utworów, zwłaszcza tych zawartych na debiutanckim albumie zespołu⁴. Oczywiście

² Widać to w licznych rozmowach przeprowadzonych z uczestnikami jarocińskich festiwalu, [por.] G. K. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1–3, Poznań 2011–2013 (w dalszej części artykułu cytaty z książek oznaczam skrótem GTB, dodając numer tomu i strony). Podkreślają to między innymi dziennikarz muzyczny Grzegorz Brzozowicz (GTB1, 148), oraz wokalista grupy Variété Grzegorz Kaźmierczak (GTB1,481), który mówi wręcz o powołaniu przez Chelstowskiego „stajni zespołów nowofalowych, w skład której wchodziła Aya RL, Made In Poland, Siekiera, Moskwa...” (GTB1,482). Dowodem na owe gatunkowe sympatie dyrektora festiwalu mogą też być słowa basisty Made In Poland – Piotra Pawłowskiego – wspominającego, iż w roku 1984, w konkursie było wprawdzie niewiele głosów na nowofalowe zespoły, ale według Chelstowskiego zasługiwały one na to, „żeby zagrać w konkursie finałowym i żeby o nich mówić” (GTB1, 89). Oczywiście w rezultacie działało to w obie strony, bowiem zespołom zarzucano, że grają „pod Waltera” (GTB1,481). Piszą o tym również autorzy książki o pokoleniu Jarocina: „Dostrajana do upodobań organizatorów muzyka oraz teksty ocierające się o pretensjonalność stanowiły dla wielu sposób na zaistnienie podczas festiwalu. [...] A Walter miał stać i potakiwać z uznaniem”, [w:] K. Wojciechowski, M. R. Makowski, G. K. Witkowski, *Pokolenie J8. Jarocin 80’–90’*, Poznań 2011, s. 181 (w kolejnych przywołaniach z tej książki stosuję skrót PJ8 i numer strony).

³ „Kariera AYI RL nie należy do typowych na naszej scenie muzycznej. Obserwując kolejne posunięcia zespołu można posądzić go o swoiste wyrachowanie. To prawda, że każdy krok jest szalenie wyważony, nie ma zbędnych wywiadów, przypadkowych koncertów czy nagrań”, ale z drugiej strony, autor tych słów zauważa, iż „Nie ma też sztucznie tworzonego zamieszania tak charakterystycznego dla poczynąń wielu naszych «zawodowych» kapel”, [cyt. z:] G. Brzozowicz, *Sztuka kształtuje świadomość*, „Non Stop” 1985, nr 12, s. 3.

⁴ Inne zdanie na ten temat ma autorka naiwnej, na polu fabularyzowanej opowieści biograficznej o Pawle Kukizie, która pisze, iż grającemu pierwsze skrzypce w Aya RL Igorowi Czerniawskiemu, zależało, „by grać, nagrywać

nie można ignorować faktu, iż Walter Chelstowski był producentem tego krążka i nieformalnym członkiem grupy, a nawet inicjatorem powstania grupy (o czym poniżej). Może więc zatem, jak pisze jeden z recenzentów „Non Stopu”, mieliśmy do czynienia z mieszanką wyrachowania i emocji?⁵ Tym bardziej, gdy weźmie się pod uwagę z jednej strony artystyczne ambicje muzyków, z drugiej zaś popularność utworu *Skóra*, który wprowadzie na *Czerwonej* się nie znalazł, ale pochodzi z tego samego okresu (i znalazł się, jako utwór dodatkowy, na kasetowym wydaniu płyty)⁶.

Sam zespół, jak wspomina Marek Niedźwiecki, powstał w Jarocinie⁷ – muzycy najpierw spotkali się w 1983 roku (Lach i Kukiz jeszcze jako członkowie formacji Hak, która wówczas, nie bez kontrowersji, ten festiwal wygrała)⁸, pod nazwą Aya RL zagraли tam rok później⁹, by w roku 1985 wystąpić już jako gwiazda¹⁰.

i zgarniać tantiemy”, [cyt. z:] L. Preger, *Paweł Kukiz, człowiek bezkompromisowy*, Wrocław [br.], s. 65–66.

⁵ Zob. P. Mroczek, *Aya RL – Aya RL* [recenzja], <http://gdybywszystkie.slowa.blogspot.com/2012/08/aya-rl-czerwona.html> [dostęp 20 XI 2016].

⁶ O popularności utworu [zob. m.in.] GTB3, 155–156; GTB3, 292; W. Królikowski, *Aya RL: Do przodu*, „Tylko Rock” 1995, nr 2, s. 22.

⁷ M. Niedźwiecki, *To były dwa różne światy* (GTB1, 82)

⁸ Jak wspomina Paweł Kukiz „Ten «Jarocin» był jakiś dziwny. Wygraliśmy jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności. Graliśmy piosenki z pogranicza nowej fali i popu. Było tam nawet więcej popu niż nowej fali. [...] A punkowcy albo nie głosowali, bo mieli gdzieś głosowania, albo głosowali na poszczególne zespoły punkowe, przez co ich głosy się porozbijaly. Cała reszta miała w nosie punk rocka, zagłosowała na nas i tym sposobem, jakimś cudem, wygraliśmy «Jarocin» w 1983 roku. Skończyło się to makabrycznie, ponieważ Hak wygwizdano podczas ogłoszenia wyników. Mówiono, że to ustawka, że mieliśmy wygrać” (GTB3, 152–153). Gitarzysta grupy, Jarek Lach, uważa, że przewaga zespołu polegała na tym, iż ich *Ołowiane głowy* były już wówczas obecne w radio, czego nie można było powiedzieć o konkurentach (PJ8, 121).

⁹ „Koncert był bardzo udany, ciepło przyjęty. Czulo się, że występują niemal jak gwiazdy, mimo że był to pierwszy rok działalności, właściwie parę miesięcy. Pozostało po latach oczywiście tylko ogólne wrażenie...

Co istotne wokalista formacji także wspomina o wpływie Chelstowskiego na założenie grupy Aya RL. To właśnie szef jarocińskiego festiwalu wpadł na pomysł poznania Kukiza z Czerniawskim (GTB3,153), by potem skutecznie ich lansować¹¹. Poza tym właśnie z jego imieniem wiąże się geneza nazwy zespołu:

Aya R.L. czyli Aya Red Love [...]. Red Love to był Walter napisany od tyłu, fonetycznie, Wal-ter... Chyba Igor wymyślił Aya, a ja wymyśliłem Red Love. [...] Chodziło o to, żeby nazwa dobrze brzmiała, miała być tajemnicza... ale ja oczywiście musiałem ten swój wątek polityczny, „czerwona miłość”, przewrotnie umieścić¹².

Wpływu Chelstowskiego na ówczesne działania oraz kształt zespołu i jego dokonania, nie można nie doceniać. Potwierdzali to niejednokrotnie i Kukiz, i Czerniawski. Pierwszy z nich, w jednym z wywiadów mówi:

Pamiętam scenografię, na scenie był taki wielki talerz i Kukiz w niego uderzał. Co zagrali? *Scianę* na pewno, *Ulicę*, *Wciąż pytania* chyba nie grali, ale było sporo numerów, no i zagrali też *Skórę*”, [cyt. z:] I. Sierakowska-Czerniawska, *To była naprawdę prawdziwa oaza wolności* (GTB3, 294).

¹⁰ Igor Czerniawski wspomina, że zagrali wówczas całą płytę, ale zabrakło przebojowej *Skóry*, której nie lubił (GTB2,343). [Zob. też:] „Trio Czerniawski – Kukiz – Lach faktycznie zaprezentowało bogate brzmienie, doskonale opanowanie warsztatu oraz szeroki wachlarz muzyczny, niemniej brak zgrania odrobinę razil.” (PJ8,193). Nieco inaczej, z dużą dozą przesady, koncert przedstawiony jest w przywoływanej już apologetycznej opowieści biograficznej o Kukizie, według której zespół traktowany był jak gwiazda pierwszej wielkości: „Nie było już mowy o gnieźdzeniu się w podrzędnym hotelu czy gwizdaniu przez złośliwie nastawioną publiczność. Teraz wykrzykiwano chóralnie nazwę zespołu i zapalano płomyki zapalniczek w holdzie muzykom, gwizdy nikomu nie przyszły nawet do głowy, a nawet gdyby ktoś się odważył, zostałby chyba zlinczowany.”, [w:] L. Preger, dz. cyt., s. 77.

¹¹ Mówi o tym m.in. późniejszy dyrektor jarocińskiego festiwalu M. Jacobson, *Od rocka symfonicznego, po punk i „wiejskie” bluesowanie* (GTB1, 469).

¹² P. Kukiz, *Jeżeli nymalczy się terażniejszość, wtedy będziemy mieli przyszłość* (GTB3, 157).

Praca z Igorem nie jest łatwa, ale wiem, że Ayi dużo zawdzięczam. Dużo też zawdzięczam Chelstowskiemu. Konsultowałem z nimi teksty, zacząłem regularnie pracować [...]. Przy nich zacząłem się rozwijać¹³.

W podobnym tonie wypowiada się rosyjski instrumentalista:

Chelstowski miał bardzo duży wpływ na oblicze zespołu. Na pewno, gdyby nie on nie byłoby *Wariantu C* na pierwszej płycie. Właściwie był członkiem kapeli. Był naprawdę zarażony tą muzyką i miał ambicje producenta. Opanował sprzęt nagrywający, ale głównie działał w dziedzinie słowa. Dyskutował z Pawłem o tekstach. Bardzo dużo nam pomagał...¹⁴.

Dzięki tej pomocy zespół nagrał swą pierwszą płytę, o której Grzegorz Brzozowicz napisał, iż należała do tych, które „rozszerzały muzyczne i słowne granice polskiego rocka”¹⁵. Trudno też nie zgodzić się z jednym ze współczesnych blogerów, że „*Czerwony* album Ayi RL okazał się apogeum artystycznej formy i popularności tria¹⁶”, bowiem na późniejszych wydawnictwach fonograficznych zespołowi, także po personalnych rozszadach, nie udało się już osiągnąć podobnego efektu.

Zaskakującym może wydawać się fakt, że po ukazaniu się płyty pojawiły się głosy o eklektyzmie *Czerwonej*. Myślę jednak, że przynajmniej w warstwie tekstowej jest odwrotnie – to nie tylko płyta spójna, ale i sprawnie skonstruowana¹⁷. Sugerował to Przemysław Mroczek, wskazując

¹³ G. Kalinowski, *Paweł Kukiz: Usługi i mesjanizm*, „Tylko Rock” 1992, nr 9, s. 45.

¹⁴ W. Królikowski, dz. cyt., s. 22.

¹⁵ G. Brzozowicz, *Punk vs. System*, [w:] *Beats of Freedom. Zew wolności*, red. E. Tomczyk, Warszawa 2010, s. 20.

¹⁶ <http://musicblog-piotrk.blogspot.com/search?q=aya+RL> [dostęp: 10 XI 2016].

¹⁷ Do tego stopnia spójna i jednorodna, że piszący o niej krytyk muzyczny „Non Stopu” wskazywał nawet, że właśnie w warstwie tekstowej brakuje

na płynne przejście, jakie może nastąpić pomiędzy ostatnim a pierwszym utworem na płycie¹⁸. Dla mnie kluczem spajającym na tej akurat płaszczyźnie jest motyw nocy, otwierający i zamykający album. W *Księżyconym kroku* jest ona kochanką oraz towarzyszką zapewniającą azyl i poczucie bezpieczeństwa. Stanowi alternatywę wobec grozy dnia, przynosi zrozumienie i spokój. Oddaje z nawiązką to, co bohater jest gotów jej poświęcić – daniną stają się sny, najcenniejsza przestrzeń wolności w zniewolonym kraju. A w takim przecież działał zespół Czerniawskiego i Kukiza. I taki znalazł odzwierciedlenie w ich tekstach, co nie było wówczas niczym wyjątkowym. Jak bowiem trafnie zauważał Grzegorz Ciechowski:

...muzyka rockowa nie istnieje w próżni, w jakimś sensie także jest środkiem przekazu, bardzo zresztą dynamicznym – fragmentem współczesnych orientacji kulturowych i tendencji politycznych. [...] Rock jest martwy, gdy funkcjonuje w oderwaniu od rzeczywistości...¹⁹.

Wracając do *Księżyconego kroku*, sen, o którym była mowa, jest proroczy, połączony z motywem ślepych oczu – niewidzących tego, co tutaj i teraz, dostrzegających natomiast skrywaną przed innymi przyszłość²⁰. Noc

mu „pewnego zróżnicowania”, [por.] G. Brzozowicz, *Sztuka kształtuje świadomość*, dz. cyt. s. 5.

¹⁸ P. Mroczek, dz. cyt. Dodajmy, że pierwsze i ostatnie słowa na płycie nie tylko się rymują („noc” – „moc”), ale stanowią też swoistą klamrę, pokazując ewolucję, jaką przechodzi podmiot: od „nocy” do „mocy”.

¹⁹ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*, Poznań 2011, s. 294.

²⁰ Ten motyw można odczytywać jako aluzję do mitologicznej postaci Kasandry, jednej z bohaterek występujących w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego, o której Leszek Szaruga pisał, iż była „niewidomą niewiastą – snującą wizję jakby nie z tego świata, lecz tego świata dotyczące”. Zatem owa wiara „w ślepe oczy” może być z jednej strony odczytywana jako nie poddawanie się grozie teraźniejszości, a zawierzenie

zyskuje prosty, ale jakże znaczący w dobie dewaluacji wszelkich wartości epitet – jest po prostu „dobra”. Jej ważnym atrybutem jest też cisza przeciwstawiona groźnej i obcej rzeczywistości, rozbrzmiewającej ideologicznym „hukiem słusznych salw” i fałszywymi wyznaniem wiary. Dzień atakuje ostrymi barwami, nieszczerością, noc zaś przynosi ukojenie, ale też regeneruje siły. Pozwala złapać oddech, podnieść się, by „znów iść”. I ten aspekt dynamiczny, mobilizujący podkreśla dwuwers zamykający płytę, kończący utwór *Pogo II*:

Iść poprzez noc,
Noc ukryje nasze twarze – da nam Moc”.

Noc bowiem pozwala ukryć się w ciemności, złapać oddech, daje chwilę wytchnienia i odzyskania potrzebnej energii. Ta ostatnia staje się orężem w walce z przeszkodami piętrzącymi się na drodze, którą idzie człowiek – jak w tytułowym tańcu „pogo”, pozwala stawiać czoła innym, porwanym przez pozbawiony reguł taniec. Warto także zwrócić uwagę na różnicę w płaszczyźnie muzycznej – nastrojowy początek płyty przechodzi w finale w pełen ekspresji marsz, wyraz buntu, znak podjęcia walki²¹.

Zanim jednak do tego dojdzie, klimat tej płyty ewoluuje, obserwujemy różne oblicza przytłaczającej jednostkę rzeczywistości, śledzimy kolejne płaszczyzny zniewolenia, indoktrynacji, degradacji, z równoczesnymi próbami oporu, zachowania niezależności i autonomii.

wizjom lepszej przyszłości, z drugiej natomiast jako podkreślenie nieprzeniknionej ciemności Nocy, ukrywającej wszystko, co złe, [cyt. z:] L. Szaruga, *Dwa słońca*, http://forumakad.pl/archiwum/2002/02/artykuly/32-na_marginesach_nauki.htm [dostęp: 14 XI 2016].

²¹ Warto w tym miejscu dodać, iż czerwona płyta Aya RL w warstwie muzycznej przeczy temu, o czym mówił w odniesieniu do rocka lat 80. Krzysztof Jaryczewski, kiedy zauważał, iż „liczył się tylko tekst, bo muzyka to były trzy dźwięki na krzyż, które dawały tylko pretekst do wykrzyczenia wszystkiego na scenie”, [cyt. z:] A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 294.

W tych postawach można znaleźć sojuszników – jest nim nie tylko noc, ale też tytułowa *Nasza ściana* (z drugiego utworu na płycie). Staje się ona niemal mityczną opoką, czymś dającym poczucie bezpieczeństwa. Co ważne – jest ona ruchoma, zmienia położenie, nie jest przypisana na stałe do jednego miejsca. To obiekt adoracji („pogłaszczę ją”), choć nie na wyłączność bohatera; inni nie tylko korzystają z jej opieki, ale też tworzą, wzmacniają, nie pozwalają na chwile słabości. Pełni ważną rolę – granicy, zony, stanowi nieprzekraczalną barierę, za którą nie przedostaje się to, co bohater neguje („duma” w złym tego słowa znaczeniu, kruchość, nienawiść, wojna, fałsz, błędne hasła, pustka) – ściana oddziela (ale też i dzieli?)²², zasłania złe²³.

Jest jednakże bytem tylko tymczasowym, formą przejściową, fundamentem, na którym powstanie nowe, piękne, wzniosłe – pałac, czyli niezwykle dom ze snów, marzenie, idea. Oczywiście cały utwór można też potraktować inaczej, niedosłownie, z większym dystansem. Tytułowa „ściana” będzie w rezultacie murem, na podobieństwo tego berlińskiego, który odgradza oba światy, oba bloki polityczne²⁴. Cały tekst nabierze wówczas przewrotnego, ironicznego charakteru. Ściana oddzielałaby wówczas „dobrą” rzeczywistość, w której żyją ludzie zniewoleni przez system, od „złej”, znajdującej się po drugiej stronie – otwarcie zniszczyłoby

²² Por. „Możemy jeszcze zmienić coś / Możemy zniszczyć mur / Jeszcze nie jest za późno” (Ziyo, *Pod jednym niebem*).

²³ W podobnym znaczeniu motyw ściany pojawia się w piosence *Ja myślę* grupy Made In Poland: „Moją drugą ręką / Dotykam jakiejś ściany / Jestem niewidomy...”. Z drugiej strony granice miewają także znaczenie pejoratywne, co doskonale obrazuje przywoływany już tekst *Pod jednym niebem*, pochodzący z debiutanckiego albumu formacji Ziyo (Ziyo, 1989): „Marzenia ciągle dzielą nas / Dzieli nas przestrzeń / dzieli nas czas [...] / Granice ciągle dzielą nas...”.

²⁴ Ten motyw podziału świetnie eksponuje Kazik Staszewski w słynnej *Arabii* z płyty *Spokojnie* (1988), wskazując na symboliczny mur, który dzieli na różnych płaszczyznach: ulicy, domu, ciała.

obecne *status quo*. Podobnie jest w przypadku frazy „od nienawiści, idei Marsa”, śpiewanej przez fanów na koncertach jako „od nienawiści, idei Marksa”, z wyraźną sugestią, od jakich idei ma bronić tytułowa ściana – nie tyle od ducha wojny, ile od komunizmu²⁵. W tego typu odczytaniach, blisko siebie stoją również dwie konstrukcje budowlane, pojawiające się w tekście – kiedy runie mur²⁶, powstanie „przepiękny pałac”. Tyle że jeden w Warszawie już stał – Pałac Kultury i Nauki, dar bohaterskiego narodu radzieckiego dla bratniego narodu polskiego²⁷.

Żyjąc w systemie niespektującym praw jednostki, człowiek narażony jest na różnego rodzaju zagrożenia. Tropiony, osaczony, pozbawiony sił, może wpaść w ręce organów ścigania. W konsekwencji agresywnych działań służb, w uwięzionym rodzą się odruchy obronne, mogące w rezultacie doprowadzić do zaburzenia tożsamości. Mówi o tym tekst *Czy to oni*, eksponujący motywy ukrywania, przesłuchania, denuncjacji, solidarności, prania mózgu, zachwiania tożsamości etc. To plastyczne odbicie sytuacji w ówczesnej Polsce, jak zresztą w każdym z utworów

²⁵ Jak mówił w jednym z wywiadów sam Kukiz: „W Ayi śpiewałem teksty nadęte, ale w pozytywnym sensie – takie były czasy”. Z pewnością teksty z *Czerwonej* można tak odbierać, [cyt. z:] I. Stefanowicz, *Piersi: Choroba i komedia*, „Tylko Rock” 1996, nr 1, s. 59.

²⁶ Przy czym śledząc listy frekwencyjne obu słów używanych w polskich tekstach rockowych, „ściana” pojawia się częściej aniżeli „mur”. Można próbować tłumaczyć to obawą autorów tekstów przed ingerencją cenzury – wszak „ściana” wydaje się być mniej obciążona ideologicznie niż „mur”, który natychmiast rodził skojarzenia z tym postawionym w Berlinie. Dane o częstotliwości użycia obu słów [zob.] H. Zgólkowa, T. Zgółka, K. Szymoniak, *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991, s. 464–465. O „ostatnim murze”, który ma „runąć między nami” śpiewał także Tomek Lipiński z grupą Tilt (*Runął już ostatni mur*).

²⁷ Oczywiście pozostaje jeszcze kwestia innego intertekstualnego nawiązania, jakim był album *The Wall* grupy Pink Floyd, w którym mamy i krytykę zniewolenia jednostki przez system totalitarny, i motyw muru, rozpadającego się w finale.

zawartych na tej płycie. Nie bez racji są też skojarzenia z obrazami pojawiającymi się we wczesnych piosenkach Klausa Mitffocha (*Jestem tu, jestem tam*), Voo Voo (*Faza II*), czy Republiki (*System nerwowy, Gadające głowy, Kombinał*). Z drugiej strony, metody przesłuchania przypominają działania hitlerowskiego okupanta podczas drugiej wojny światowej. W konfrontacji zespołu z PRL-owskim aparatem kontroli to, bądź co bądź, nieprzypadkowe skojarzenie mogło pomóc w ominięciu cenzuralnych zakazów.

W wyniku zderzenia człowieka z systemem dochodzi do tego, że w tym pierwszym rodzi się strach przed ujawnieniem własnego ja. Należy bowiem ukryć własną tożsamość nie tylko podczas przesłuchania, ale także w życiu codziennym – każde, nawet przypadkowo zrobione zdjęcie może być dowodem na zachowanie niezgodne z prawem, na obecność w miejscu, w którym nie powinno nas być. Tekst pokazuje zasady działania totalitarnego świata, jakby z jednej strony orwellowskiego, może faszystowskiego, ale zdecydowanie także polskiego, z czasów stanu wojennego²⁸. Zdjęcie funkcjonuje nie jako miła pamiątka zatrzymująca ulotną chwilę przyjemności, ale potencjalne zagrożenie, nośnik zła, dzięki któremu można być zidentyfikowanym, odnalezionym, oskarżonym. Powiela myśli (tak postrzegali kiedyś fotografię ludzie prymitywni, że zabiera duszę, zamyka ją) – może zdradzić, stanowi świadectwo tego, co się robiło, dokąd się chodziło, gdzie chciało się uciec. Stajemy się zatem świadkami funkcjonowania w totalitarnej rzeczywistości, ukrywania własnej tożsamości, unikania fotografii, utrzymywania wszystkiego w ryzach, nieulegania emocjom, nienarażania się na niebezpieczeństwo demaskacji. Aby się chronić, należy zachować dystans, udawać, nałożyć maskę, być

²⁸ W jednym z utworów na *Czerwonej* płycie pojawia się nawet fraza, którą można interpretować jako aluzję do antysemickich fobii systemu/systemów (hitlerowskich Niemiec, PRL-u): „Proszę, pokaż nos!” (*Czy to oni*).

„zimnym” i beznamiętnym – tylko pozornie być sobą („ukryj swą twarz przejrzystym lodem”).

Okazuje się, że tylko własny dom daje choćby namiastkę gwarancji bezpieczeństwa. Pod jednym wszakże warunkiem, że uczynimy go twierdzą. Odgradzony od świata, szczelnie odizolowany bohater uprawia filozofię eskapizmu, ucieka od zagrożeń. Praktyczne poczucie bezpieczeństwa jest ważniejsze od wartości estetycznych: szyby bowiem zasłania się nie dlatego, że są brudne i zniszczone, ale po, by chronić przed ingerencją z zewnątrz.

Ważnym aspektem piosenki *Unikaj zdjęć* jest też, po raz kolejny na tej płycie, tożsamość jednostki, jej zachwianie, rozmycie. Poruszona zostaje również kwestia podmiotowości – każdy jest sobą, indywidualnym bytem, swoim własnym „ja” – nikim innym. Nie można go powielić, nie można zamknąć w tłumie, dopasować do zewnętrznych reguł, upodobnić do nadrzędnego wzorca, podporządkować czemuś²⁹. Piosenka stanowi oryginalny manifest personalizmu, stojący w opozycji wobec dominujących w tamtych latach idei socjalizujących jednostkę, przypisujących ją do jakiejś z góry określonej części społeczeństwa.

Tak jak dom może być namiastką azylu, tak własna ulica już nim nie jest. Nawet, jeśli znajduje się „w środku miasta”, nawet, gdy stanowi jego centrum i zwierciadlane odbicie całości. W *Ulicy miasta* widzimy ją w szarej tonacji, pozbawioną emocji, wiary i nadziei, Boga i Szatana; pozbawioną życiodajnego ognia, chłodną, coraz mniej żywą, zamieszkaną przez wyalienowane jednostki. Paradoksalnie leży ona w sercu miasta, jest jego wizytówką. A ludzi na niej mieszkających nie stać nawet na jałmużnę, brakuje im współczucia, empatii, miłości. Autor tekstu prezentuje krajobraz wręcz naturalistyczny, portretując świat marginesu, ludzi bez praw

²⁹ Jak ma to miejsce choćby w piosence Republiki: „Równe buty, równe zęby, nos, / Równy w stronę baz produkcji krok, / Równą farbą malujemy wciąż, / Równym hasłem: Równym bądź!” (*Znak* „=”).

i wartości, bez idei i wiary³⁰. Patrząc w okna możemy się tylko wstydzić – za siebie i za innych. Rodzi się pytanie – jeśli tak wygląda centrum miasta, co można powiedzieć o jego peryferiach? Jest jeszcze gorzej? A może jest tak, jak np. w *Pożegnaniu jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza, gdzie na prowincji wpływ systemu totalitarnego jest mniej odczuwalny? W takim przypadku położenie ulicy w środku miasta działałoby na jej niekorzyść³¹.

Mimo wszystkich przeciwności, człowiek chce wierzyć, że nie jest sam, szuka kogoś, kto mógłby mu pomóc, z kim zawarłby sojusz. Nie musi to być abstrakcyjna w gruncie rzeczy noc, ani symboliczna ściana – ważniejszy byłby drugi człowiek. Tak właśnie można czytać tekst *Nie zostawie*, w którym związek dwojga ludzi staje się czymś w rodzaju układu. Mogą się oni bowiem wspierać, dawać to, co w danej chwili jest im potrzebne (np. chłód w duchotę). W piosence powraca motyw osłony, schronienia (por. *Unikaj zdyć*), jest też noc jako sfera bezpieczeństwa (noc – ciepły schron). Bliska osoba staje się naturalnym antidotum na smutek, zło i pustkę. Autor tekstu sięga także po, pozbawione aspektu pejoratywnego, motywy: mostu (ponad śmiercią) i budowania (domu)³².

Utwarem, który najefektowniej na tej płycie ukazuje obraz państwa totalitarnego, jest *Wariant C*, napisany przez Roberta

³⁰ *Ulicę miasta* zespół uważał za wyjątkową piosenkę. Jak mówi Igor Czerniawski: „Najlepszy nasz numer, najlepiej zrobiony. Był to jeden z rzadkich przypadków, kiedy najpierw powstał tekst. Paweł pisał go dwa, albo nawet trzy lata. Wiedzieliśmy, że jest to dzieło sztuki. Wiadomo było, że trzeba zrobić bardzo dobry utwór, żeby tego tekstu nie spalić. [...] Czasami warto pracować trzy lata, żeby zrobić jeden taki kawałek”, [cyt. z:] G. Brzozowicz, *Sztuka kształtuje świadomość*, dz. cyt., s. 5.

³¹ [Por.] „Masa, masa – a gdzie ludzie? / Masy, masy – gdzie człowiek? / Nie ma, nie ma, nie ma [...]. / Ulice pamiętają / Patrz, słyszą [...] / Opowiadają” (Made In Poland, *Ku świetlanej*).

³² Motyw ten odnajdujemy także w twórczości innych grup nowofalowych, np. Made In Poland (*Dokąd tak biegniesz*).

Gawlińskiego³³. To wersja świata już nawet nie „B”, ale „C”, jego kalekie odbicie, wtórne, pozbawione prawdziwego życia. Śledzimy kreację kraju rodem z powieści Orwella czy Huxleya – to kraj ciemności („Dark”), zamknięty na świat (bez okien, drzwi), duszny, mroczny, bez słońca, z ponumerowanymi ludźmi bez imion i nazwisk, pozbawiony przyrody, stalowy, mechaniczny. Panuje w nim powszechna indoktrynacja, nad wszystkim czuwa oko Wielkiego Brata, przenikające każdego z osobna. Utwór odpowiada klimatem pozostałym na płycie, znowu mamy do czynienia z brakiem ciepła i bliskości, wokół zimne ściany, tłum obcych „numerów”, pozbawionych osobowości, podłączonych do Wielkiego Mechanizmu. Nie ma tutaj jakiegokolwiek nadziei, wszystko toczy się mechanicznie dzień za dniem³⁴. Sceneria bezdusznego świata bezwolnych istnień skontrastowana zostaje z obrazem rodziny – niedostępnej ogółowi. Ten, który jest zarządcą w fabryce, w odróżnieniu od (nie-)ludzkich „trybików”, wraca do domu, do żony, dzieci, z którymi po pracy spaceruje po parku. Jego egzystencja dowodzi teorii, iż są równi i równiejsi, jak w stanowiącej inspirację powieści Orwella czy jak w piosence *Ferma bodowlana* grupy 1984, w której odnajdujemy słynną frazę „Wszystkie zwierzęta są równe, ale są zwierzęta równiejsze”. Dodajmy, że podobne wizje zuniformizowanej rzeczywistości często funkcjonowały w tekstach

³³ „W pewnym okresie czasu Gawliński bywał częstym gościem Igora Czerniawskiego i ten poprosił go o napisanie tekstu do jednego z jego kawalków. Tak powstał *Wariant C*, który znalazł się na pierwszej (czerwonej) płycie grupy Aya R.L.”, <http://musicblog-piotrk.blogspot.com/search?q=aya+RL> [dostęp: 10 XI 2016].

³⁴ Do złudzenia przypomina to świat z wiersza Kazimierza Wierzyńskiego *Pieśń o zgubie*: „O świecie staną gęsiego, przed bramą, / W mgłę, w czarnym błocie pójda pod murem, / I jutro, pojutrze i wiecznie tą samą / Wlec tędy będą się karawaną, / O piątej, o szóstej, o siódmej rano, / Jeden za drugim, sznurem.”, [cyt. z:] K. Wierzyński, *Pieśń o zgubie*, [w:] tenże, *Poezje*, wstęp i wybór E. Cichla-Czarniawska, Lublin 1990, s. 139.

ówczesnej „zimnej fali”, w piosenkach Republiki (*Znak „=”, 1984 (Czas pokonanych; Specjalny rodzaj kontrastu; Święto urodzaju)*), Made In Poland (*Oto nasz program*) i innych zespołów.

Ostatecznie jednak muzycy Aya RL nie poprzestają na pesymistycznej ocenie otaczającego ich świata – pojedyncze akty sprzeciwu widoczne na całej płycie, w jej finale ulegają intensyfikacji. Wyraz temu dają dwie odsłony *Pogo*, tytułem nawiązujące do popularnego punkowego „tańca”. *Pogo I* tematycznie podzielone zostało na dwie części. W pierwszej autor prezentuje postawę uległości, z wszelkimi jej konsekwencjami. Kosztem kompromisów, ugięcia karku, poddania się, można żyć dalej, ale w rezultacie taki konformizm to tylko uluda egzystencji. Na zasadzie kontrastu, w kolejnej części piosenki mamy obraz buntu – odrzucając rozkazy, układy, mówiąc „nie” narażamy się wprawdzie na poważne konsekwencje, ze śmiercią włącznie, a jednak w ostatecznym rozrachunku wygrywamy, pozostając w zgodzie ze sobą i tradycyjnymi wartościami.

Zamykające „czerwony” album *Pogo II*, w warstwie brzmieniowej charakteryzuje się rytmem marszowym, dodatkowo podkreślonym przez powtarzające się na początku każdej jednostki tekstu słowo „Marsz”. Tekst niesie ze sobą świadectwo determinacji, głosi ideę konsekwencji w zmierzaniu do celu, nawet, jeśli „po trupach”. Nie ma tutaj miejsca na polemikę. To utwór mobilizujący wszystkich, którzy chcą iść naprzód, potrafiących oddzielać dobro od zła, gotowych nawet „iść poprzez noc”.

Jak w piosence innej zimnofalowej grupy Made In Poland:

Nowy dzień przybliży cel,
Ja wierzę w to, że nowy świt
Obudzi nas, obudzi nas,
Obudzi nas, obudzi nas ze snu...

(*Ostatnia piosenka*)

I choć pada pytanie, „kiedy będzie to, co ma być?”, to warto podkreślić, że nie ma w nim wątpliwości „czy” się stanie, ale raczej ciekawość „kiedy” to nastąpi. Niezwykle dynamiczna i bezkompromisowa piosenka zamykająca album może być odbierana jako punkt zwrotny – po operującej zmiennymi klimatami płycie, jej finał, pełen buntu i ekspresji, nie pozwala ani na spoglądanie wstecz, ani na zatrzymanie się w jednym miejscu. Wyznacza kierunek przyszłości, ale podkreślmy, innej przyszłości, do której można dojść „poprzez noc”.

Polskie teksty rockowe w latach osiemdziesiątych „odnosiły się do konkretnych sytuacji społecznych i politycznych”³⁵, komentowano w nich ówczesną rzeczywistość, niekiedy dosłownie, kiedy indziej w mniej lub bardziej zawołowany sposób. Treści w nich zawarte ukazywały najczęściej „czarno-biały” świat³⁶ i słuchając ich nie miało się wątpliwości (mimo zastosowanych aluzji) po czyjej stronie leży racja. W tekstach Aya RL, podobnie jak w przypadku innych grup z tamtego okresu, „odnajdujemy nieufność do otaczającego świata, protest przeciw niesprawiedliwości, poszukiwanie prawdy”³⁷. Jednak wbrew temu, co zarzuca się autorom wielu ówczesnych piosenek rockowych, nie są one werbalizacją wyłącznie smutku, bezsensu i upadku wartości jako jedynej alternatywy wobec absurdu egzystencji czy opresyjności systemu. Jest w nich bowiem coś, co można nazwać perspektywą odrodzeńczą – mimo iż niemal we wszystkich utworach tego typu pesymistyczny ogląd rzeczywistości jest widoczny, to

³⁵ A. Idzikowska-Czubaj, dz. cyt., s. 297.

³⁶ „Tak samo czarno-biały świat pokazywał w tekstach piosenek śpiewanych wówczas z grupą Aya RL Paweł Kukiz”, [w:] P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000, s. 26.

³⁷ M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein – Żuławski i M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 261.

z punktu widzenia całej płyty pojawia się przecież postulat przezwyciężenia marazmu, zburzenia dotychczasowego (nie-)ładu. Stąd wniosek, że nie poddanie się beznadziei, ale bunt wyznacza kierunek myśli autorów warstwy tekstowej *Czerwonej* płyty³⁸.

³⁸ W powyższym szkicu pominąłem jedyny instrumentalny utwór na płycie, zatytułowany znamienne *Polska* – mimo braku warstwy tekstowej, poprzez tytuł i budowane za pomocą muzyki emocje, świetnie wpisuje się on jednak w powyższy dyskurs.

Bibliografia

- Brzozowicz G., *Punk vs. System*, [w:] *Beats of Freedom. Zew wolności*, red. E. Tomczyk, Warszawa 2010.
- Brzozowicz G., *Sztuka kształtuje świadomość*, „Non Stop” 1985, nr 12.
- Bugajski L., *Seks, druk i rock and roll. Zapiski z epoki recyklingu*, Warszawa 2006.
- Dunin-Wąsowicz P., *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.
- Huxley A., *Nowy mspaniały świat*, przeł. B. Baran, Warszawa 1997.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Kalinowski G., *Paweł Kukiz: Usługi i mesjanizm*, „Tylko Rock” 1992, nr 9.
- Królikowski W., *Aya RL: Do przodu*, „Tylko Rock” 1995, nr 2.
- Mroczek P., *Aya RL – Aya RL* [recenzja], <http://gdybywszystkie.slowa.blogspot.com/2012/08/aya-rl-czerwona.html> [dostęp: 20 XI 2016].
- Orwell G., *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Kraków 2014.
- Pęczak M., Wertenstein-Żuławski J., *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein –Żuławski i M. Pęczak, Wrocław 1991.
- Preger L., *Paweł Kukiz, człowiek bezkompromisowy*, Wrocław [br.].
- Stefanowicz I., *Piersi: Choroba i komedia*, „Tylko Rock” 1996, nr 1.
- Szaruga L., *Dwa słońca*, http://forumakad.pl/archiwum/2002/02/artykuly/32-na_marginesach_nauki.htm [dostęp: 14 XI 2016].
- Wierzyński K., *Pieśń o zgubie*, [w:] tenże, *Poezje*, wstęp i wybór E. Cichla-Czarniawska, Lublin 1990.
- Witkiewicz S. I., *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Kraków 2001.
- Witkowski G. K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1–3, Poznań 2011–2013.

Wojciechowski K., Makowski M. R., Witkowski G. K., *Pokolenie J8. Jarocin 80'-90'*, Poznań 2011.

Zgólkowa H., Zgółka T., Szymoniak K., *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991.

www.musicblog-piotrk.blogspot.com/search?q=aya+RL [dostęp: 10 XI 2016].

Notka o autorze

Marek Kurkiewicz (1974) – dr hab., Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, zainteresowania badawcze: literatura polska od epoki Młodej Polski po czasy współczesne, teksty polskich piosenek rockowych; autor książek: *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013) oraz współredaktor prac: *Modernizm. Zapowiedzi – Kryształizacje – Kontynuacje* (2009); *Marian Hemar wczoraj i dziś* (2012), *Krytyka po przełomie* (2016). Ponadto swoje artykuły i recenzje publikował na łamach „Ruchu Literackiego”, „Wieku XIX”, „LiteRacji”, „Tematu”, a także w licznych księgach zbiorowych.

Franciszek BUDZBON
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Sampling i boiskowe ferajny. Polski rock lat 80. a *Art Brut* *Mixtape* zespołu PRO8L3M

Słowa kluczowe
PRO8L3M, sampling, rock, postmodernizm, rap

Keywords
PRO8L3M, sampling, rock, postmodernism, rap

W analizach i dyskusjach dotyczących tradycji polskiego rocka lat 80., ujmowanego w kategoriach swoistego fenomenu, pojawiają się formy, które na pierwszy rzut oka wyczerpują możliwość mniej lub bardziej twórczej kontynuacji, takie jak *cover*, wykonanie, opracowanie, *remix* czy *remake*. Nie bezzasadnym wydaje się konstatacja, iż polskojęzyczni badacze, dziennikarze i krytycy muzyczny nie uchwycili dotychczas znaczenia techniki w tak wyraźny sposób korespondującej z interesującym nas zagadnieniem. Jest nią sampling.

Włodzimierz Moch, z właściwą dla słowników lapidarnością, definiuje *sampling* jako „pobieranie sampli z gotowych nagrań i tworzenie z nich muzyki za pomocą samplera”¹. *Sampl* jest, według badacza:

fragmentem czyjegoś nagrania, który w połączeniu z innymi stanowi po zmiksowaniu (przetworzeniu) przez didżeja za pomocą samplera element nowego bitu; znany także w pop music, rocku, jazzie i w awangardowej muzyce klasycznej².

¹ W. Moch, *Hip-Hop – kultura miasta*, Bydgoszcz 2008, s. 388.

² Tamże, s. 387.

Odnosząc się do technicznej strony definicji warto zauważyć, że sampluje się nie tylko za pomocą urządzeń zewnętrznych, ale również oprogramowania komputerowego i aplikacji mobilnych. Piotr Fliciński i Stanisław Wójtowicz przedstawiają sampling analogicznie („wykorzystywanie sampli do tworzenia muzyki”³), chociaż w literaturze odnajdziemy szersze, bardziej holistyczne spojrzenie. Eduardo Navas wskazuje na przykład, że sampling odnosi się do wszelkich form nagrywania (więc również i obrazu)⁴, a na łamach swojej książki opisuje jego wykorzystanie także w takich gatunkach muzyki, jak trip-hop, drum’n’bass czy downtempo. Przedmiotem osobnych rozważań jest kwestia legalności samplingu w świetle konkretnych ustaw i regulacji. Skądinąd to właśnie prawny aspekt najczęściej znajduje wyraz zainteresowania w naukowych opracowaniach, co wydaje się zaskakującym ograniczeniem, jeśli weźmiemy pod uwagę znaczenie tej techniki dla współczesnego, szeroko rozumianego, popu. Dość powiedzieć, że – przywołując wystąpienie na temat samplingu angielskiego producenta Marka Ronsona – „tym właśnie jest muzyka ostatnich trzydziestu lat”, a sami muzycy zazwyczaj nie samplują płyt z racji braku umiejętności i chęci zarobienia na popularności oryginału, ale z powodu odnajdywania w nagraniach czegoś, co do nich przemawia i chęci „umieszczenia siebie w narracji tej muzyki”⁵.

Interesującą perspektywą dla badacza jest w tej sytuacji odnalezienie we współczesnej muzyce popularnej śladów rocka lat 80. właśnie w formie sampli i podjęcie próby przeanalizowania sposobu ich wykorzystania. Okazuje się, że intrygujących egzemplifikacji można

³ P. Fliciński, S. Wójtowicz, *Hip-Hop Słownik*, Warszawa 2008, s. 152.

⁴ E. Navas, *Remix theory. The aesthetics of sampling*, Wiedeń 2012, s. 11–12.

⁵ M. Ronson, *Jak samplowanie zmieniło muzykę*, „TED” [online:] https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music?language=pl, [dostęp: 30 IV 2017].

dokonać w oparciu o płyty hip-hopowe, rapowe, które – programowo traktując kanon muzyki lat 80. – stały się jej współczesnym nośnikiem za pomocą świadomego samplingu. Przywołuję w tym miejscu *Profil Pokoleń vol. 1* Vienia oraz *Art Brut Mixtape* duetu PRO8L3M. O ile pierwszy z albumów jest przykładem połączenia reinterpretacji tematów i motywów poprzez covery i nagrania na sampLOWanych bitach, często zresztą z udziałem i za zgodą autorów oryginalnych piosenek (Dezserter, Lech Janerka, Kapitan Nemo, Apteka)⁶, o tyle drugi stanowi przykład dzieła niezależnego, wpisującego się w ducha hip-hopowego „podziemia” (darmowe udostępnianie utworów, brak kontraktu z wytwórną, rzadsza obecność w mediach głównego nurtu). I właśnie na *Art Brut Mixtape* znajdziemy trzy interesujące przykłady „samplerowanego” połączenia polskiego rocka lat 80. ze współczesną konwencją rapową.

Formacja PRO8L3M powstała na bazie grupy Dobry Towar, aktywnej od 2002 roku, która siedem lat później wydała własnym sumptem album *Dobry Towar*⁷. Dwóch członków zespołu – raper Oskar oraz producent i DJ Steez83 kontynuowali współpracę, już jako PRO8L3M, w 2013 roku wydając poza głównym obiegiem EP *C30-C39*⁸. Co istotne, DJ Steez83 od wielu lat jest muzykiem rozpoznawalnym w środowisku hip-hopowym, między innymi dzięki organizacji koncertów, a także współpracy z Hemp Gru oraz Sokołem i Marysią Starostą⁹. Nieznany

⁶ *Dobra nuta*, „LOCO” 2013, nr 8, s. 81, [online:] https://issuu.com/magazynloco/docs/loco_nr_8 [dostęp: 30 IV 2017].

⁷ *Dobry Towar* – *Dobry Towar*, „Discogs” [online:] <https://www.discogs.com/Dobry-Towar-Dobry-Towar/release/2177240>, [dostęp: 30 IV 2017].

⁸ B. Kaczmarczyk, PRO8L3M: *Przez lata rap był totalnym moralizatorstwem. Teraz to się zmieniło*, „NaTemat” [online:] <http://natemat.pl/182157,pro8l3m-przez-lata-rap-był-totalnym-moralizatorstwem-teraz-to-sie-zmieniło>, [dostęp: 30 IV 2017].

⁹ M. Natali, *Za Trzy Dwa* #23, „Red Bull Muzyka” [online:]

szerzej raperem był do 2013 roku Oskar, który zdaniem Filipa Kalinowskiego:

jak nikt wcześniej potrafi połączyć osiedlową prawidłowość z narracyjną dezynwolturą i niesamowicie plastycznym, literackim talentem. Potrzebny był eklektyczny gust Steezy, dla którego hip-hopowy bit jest jedynie formą, jaką w jego wykonaniu przyjmuje muzyka elektroniczna¹⁰.

Po wydaniu *Art Brut Mixtape* w 2014 roku nastąpił znaczny wzrost zainteresowania zespołem, skutkiem czego muzycy zawarli kontrakt z wytwórnią PROSTO i odnieśli komercyjny sukces pierwszego oficjalnego albumu *PRO8L3M* w 2016 roku, którego sprzedaż zapewniła między innymi wyróżnienie złotą płytą przez Związek Producentów Audio Video¹¹.

Przechodząc do, zasadniczej w kontekście niniejszych rozważań, płyty *Art Brut Mixtape*, warto posłużyć się fragmentami recenzji (zwieńczonej oceną 10/10) opublikowanej na portalu Onet.pl autorstwa Marka Falla:

już od chwili premiery stał się klasykiem [...] utwór otwierający mixtape *Art Brut* zwiastuje, że będą dziać się tu rzeczy wielkie [...] w ten sposób rodzą się mistrzowie, poczynając od Tyrmanda i Hłaski, Świetlickiego, a kończąc na Sokole. Oskar doskonale to rozumie [...] jego język jest soczysty, ostry i pozbawiony kompromisów, a on sam posiada niewiarygodną wprost umiejętność opowiadania historii, skrótowego formułowania myśli i tworzenia postaci z krwi i kości [...] brutalny przekaz, litry przelanej wódki, kokaina, bohaterowie z półświatka [...]. Oskar to

<https://www.redbull.com/pl-pl/za-trzy-dwunasta-23>, [dostęp: 30 IV 2017].

¹⁰ F. Kalinowski, *Kto ci dał pierwszy w Polsce rap?*, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, nr 1, s. 22.

¹¹ M. Natali, *PRO8L3M komentuje otrzymanie Złotej Płyty*, „Popkiller” [online: <http://www.popkiller.pl/2016-08-13,pro8l3m-komentuje-otrzymanie-zlotej-plyty>, [dostęp: 30 IV 2017].

tekściarz koncepcyjny, które chce opowiadać ciekawie zbudowane historie, a nie raczyć ludzi truizmami [...] PRO8L3M to ponadto popkulturowy fenomen, naszpikowany hiperlinkami i czerpiący z bogatego dorobku polskich twórców ostatnich kilku dekad¹².

Art Brut Mixtape został opublikowany 22 września 2014 roku na kanale YouTube NigdyStopTV, zarówno w formie 40-minutowej kompilacji, jak i pojedynczych utworów. Autorem i wykonawcą wszystkich tekstów był Oskar, bity i skrecze przygotował Steez83, obróbką dźwięku zajął się Kwazar w Gagarin Studio, a okładkę zaprojektował FUZI-UVTPK¹³. Płyta w limitowanym nakładzie 3500 tysiąca egzemplarzy, dostępnych przez Internet, została szybko wyprzedana, a zespół zwieńczył promocję płyty wideoklipem do singla „Jakby świat kończył się”, w którym udział wzięła między innymi aktorka Aleksandra Hamkało¹⁴. Łączna ilość odtworzeń nagrań na oficjalnym kanale formacji do dnia 30 IV 2017 roku wyniosła ponad 12 milionów¹⁵.

Warstwa brzmieniowa albumu opiera się o specyficzny sposób wykorzystania sampli, czyli *loopy*, definiowane w *Hip-Hop Słowniku* jako „fragmenty innego utworu wykorzystywane do stworzenia utworu hip-hopowego odtwarzane raz za razem”¹⁶. Za źródło dźwięków posłużyły nagrania polskich wykonawców z lat 70. i 80., które zidentyfikowałem, opisałem i sklasyfikowałem gatunkowo w poniższej tabeli:

¹² M. Fall, *Recenzja: PRO8L3M - „Art Brut”*, „Onet” [online:] <http://muzyka.onet.pl/hip-hop/recenzja-pro8l3m-art-brut/xgenpn>, [dostęp: 30 IV 2017].

¹³ M. Natali, *PRO8L3M „Art Brut” - premiera, odsłuch całości*, „Popkiller” [online:] <http://www.popkiller.pl/2014-09-22%2Cpro8l3m-art-brut-premiera-odsluch-calosci>, [dostęp: 30 IV 2017].

¹⁴ PRO8L3M, *Jakby świat kończył się*, „YouTube” [online:] https://www.youtube.com/watch?v=ZWUA3_3SITg, [dostęp: 30 IV 2017].

¹⁵ Opracowanie autora.

¹⁶ P. Flićński, S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 99.

lp.	Tytuł	Sampel (Wykonawca, tytuł utworu, album, rok wydania)	Gatunek
1	<i>Art Brut</i>	Mira Kubasińska & Breakout – <i>Wielki ogień (Ogień, 1973)</i>	rock
2	<i>Słowa</i>	Urszula <i>Cztery litery (Malinowy król, 1984)</i>	synth-pop
3	<i>Oczyszczenie</i>	Klincz – <i>Latarnik (singiel 7 Latarnik, 1984)</i>	synth-pop
4	<i>TEB 200-1</i>	Lombard – <i>Diamantowa kula (Śmierć dyskotece!, 1983)</i>	pop-rock
5	<i>Poszła i nie wróci</i>	Krystyna Giżowska – <i>Będę gwiazdą (singiel 7 Music Man / Będę Gwiazdą, 1985)</i>	pop-rock
6	<i>Bez tytułu</i>	?	?
7	<i>Nie ma ratunku</i>	Halina Frąckowiak – <i>Ucieczka (Serca gwiazd, 1983)</i>	rock
8	<i>Jajaja pierdołę</i>	Marek Biliński – <i>Dom w dolinie mgieł (Ucieczka do tropiku, 1987)</i>	synth-pop
9	<i>Boiskowe ferajny</i>	Zbig Górny & His Orchestra – <i>Love song for a strange lady (Funky eyes, 1982)</i>	disco
10	<i>Sansara</i>	Anna Jurksztowicz – <i>Niech spadną gwiazdy (Dziękuję, nie tańczę, 1988)</i> oraz Klincz – <i>Klucze do raju (Dla Ciebie staczam się, 1985)</i>	synth-pop, pop-rock
11	<i>Księżycowy krok</i>	Aya RL – <i>Księżycowy krok (Aya RL, 1985)</i>	rock
12	<i>Mallory Knox</i>	Marek Biliński – <i>Caliope for ever (Wolne loty, 1986)</i>	synth-pop
13	<i>Pan Bóg Twój</i>	Krystyna Prońko – <i>Jesteś lekiem na całe zło (Krystyna Prońko, 1983)</i>	pop-rock
14	<i>Tiramisu cz. 2</i>	Rezerwat – <i>Zaopiekuj się mną (Serce, 1987)</i>	rock
15	<i>Jakby kończył się</i>	Halina Frąckowiak – <i>Małe jeziora (Serca gwiazd, 1983)</i>	pop-rock
16	<i>W tej podróży</i>	2 plus 1 – <i>XXI wiek (dla wszystkich nas) (Bez limitu, 1983)</i>	synth-pop
17	<i>2008 dobrze pamiętam</i>	Urszula - <i>Twoje zdrowie mała (Malinowy król, 1984)</i>	synth-pop
18	<i>Ritz-Carlton</i>	Zdzisława Sośnicka – <i>Aleja gwiazd (Aleja gwiazd, 1987)</i>	synth-pop

Steez⁸³ wykorzystał w produkcji także sample dialogów z filmów *Sztyos* (1997 r., reż. Olaf Lubaszenko) oraz *Wielki Szu* (1983 r., reż. Sylwester Chęciński). W rozmowie z Agnieszką Szydłowską na antenie Programu 3 Polskiego Radia w 2016 roku duet przyznał, że wykorzystanie sampli na *Art Brut Mixtape* było „holdem w kierunku polskiej muzyki lat 80.”¹⁷. W kontekście kontynuacji tradycji polskiego rocka lat 80. przedmiotem analizy są więc trzy utwory najściślej odpowiadające kryteriom publikacji: *Nie ma ratunku*, *Księżycowy Krok* oraz *Tiramisu* cz. 2.

Nie ma ratunku jest siódmym utworem na płycie, stworzonym na podstawie dźwiękowej pętli wyciętej z utworu Haliny Frąckowiak pod tytułem *Ucieczka* otwierającego stronę A albumu *Serca Gniazd* wydanego przez wytwórnię Wifon w 1983 roku, utrzymanego w jazzującej i elektronicznej stylistyce rockowej. Kompozytorem *Ucieczki*, podobnie jak trzech innych nagrań na płycie, był multiinstrumentalista Marek Stefankiewicz, a tekst oparto na wierszu Kazimierza Wierzyńskiego z tomu *Pamiętnik Miłości* z 1925 roku¹⁸.

Utwór *Nie ma ratunku* dzieli się na trzy zwrotki przeplatane refrenami, w których pojawia się sampel wokalny. „Cytowane” słowa Haliny Frąckowiak („znikąd już nie ma ratunku”, „znikąd już nie ma pomocy”, „czarny mnie pociąg uwozi”, „w głąb przepaścistej nocy”) stanowią jednocześnie uzupełnienie melorecytacji Oskara i swoistą klamrę kompozycją dla trzech, pozornie niezwiązanych, narracji przedstawionych w utworze. Sposób budowy tekstu opiera się o hip-hopową technikę liryczną zwaną *storytellingiem*. Włodzimierz Moch definiuje go jako „umiejętność ciekawego opowiadania przez mc wciągających historii, często

¹⁷ A. Szydłowska, *Program alternatywny 23 marca godz. 19:12*, „Trójka Polskie Radio” [online:] <http://www.polskieradio.pl/9/336/Artykul/1598564/>, [dostęp: 30 IV 2017].

¹⁸ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn 1958, s. 110.

z moralami na końcu”¹⁹, a Piotr Fliciński i Stanisław Wójtowicz jako „odmianę piosenki hiphopowej, w której wykonawca rezygnuje z bezpośredniego wyzwania i przyjmuje rolę narratora opowiadającego jakąś historię”²⁰. Interesującym może wydać się fakt zastosowania przez rapera mieszanej formy: w pierwszej zwrotce przedstawia osobiste refleksje na temat zdrady i lojalności (deklaracja „wyczuwam zdrajców”, animalizacja „spojrzysz w oczy węzom”, antropomorfizacja „udusi cię jak astma”, metafora „w lez odbłaskach widzisz czyj jest błąd”), podczas gdy w drugiej i trzeciej przyjmuje rolę wszechwiedzącego narratora wydarzeń (posługując się czasownikami w drugiej osobie liczby pojedynczej, oceniając zaistniałe sytuacje). Pierwsza z nich przedstawia historię mężczyzny („czekałeś”), który od dłuższego czasu („z miesiąc”) planował eksperymentalne zażycie grzybów halucynogennych. Z relacji Oskara wynika, że osoba spożywa dodatkowo piwo („popijasz browarem”), ostrą potrawę kuchni amerykańskiej („zagryzasz chili con carne”) oraz koktajl alkoholowy („otwierasz litr tequili, zalewasz sokiem, będzie git, inny trip se kminisz”). Połączenie używek oraz zbyt duża ilość narkotyku przyczynia się do prawdopodobnie gwałtownego pogorszenia stanu zdrowia („zjeść torebkę to było kiepskie, miało być pięknie, skończyło się piekłem dzisiaj, a najgorsze, że”), co narrator puentuje słowami refrenu („jest wysilek półkul, ale wciąż brak gruntu”, „wyczyn idioty, ale to ty daleś popis”, „z nim mózg się ulotnił”, „słyszysz głosy, to śmieje się wszechmocny”), przeplatany z cytowanymi już fragmentami *Ucieczki*. Z kolei trzecia zwrotka przedstawia fizyczną konfrontację mężczyzny, do której dochodzi na tle konfliktu uczuciowego względem „panny poznanej w kwietniu”. Oskar (bardziej narrator niż podmiot liryczny) sugestywnie, za pomocą

¹⁹ W. Moch, dz. cyt., s. 395.

²⁰ P. Fliciński, Stanisław Wójtowicz, dz. cyt., s. 165.

licznych wyrażeni slangowych i wulgaryzmów, buduje obraz bójki („w drzwiach staje jej gach”, „walisz prostym w ryj”, „przyjmuje na miękko, lecz nie pada, więc poprawiasz”, „walisz w tłuste cielsko, czujesz w kurwę ciężką pięść na twarzy”). Ponieważ „skurwiel się okazał bestią”, główny bohater historii osuwa się w dół, co po raz trzeci daje asumpt do „wspólnego wykonania” refrenu przez rapera z grupy PRO8L3M i Halinę Frąckowiak.

Podsumowując powyższe uwagi, utwór *Nie ma ratunku* można opisać jako przykład lirycznego kolażu refleksji i symbolicznych historii, których cechą wspólną jest zdecydowanie przygnębiający, nie dający nadziei obraz. Sampel pełni w utworze kilka ról: jako *loop* pozwala na rytmiczną melorecytację, jako cytat wokalny uzupełnia słowa rapera, a ze względu na jednoznacznie negatywny wydźwięk środków stylistycznych uwypukla pesymistyczny, apatyczny, nastrój.

Ilustracją odmiennego wykorzystania sampli wokalnych jest jedenasty utwór *Art Brut Mixtape*, czyli *Księżycowy krok*, wykorzystujący fragmenty piosenki o tym samym tytule, otwierającej debiutancki, „czerwony” album rockowej formacji Aya RL, która popularność w latach 80. zdobyła między innymi poprzez występy na Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie. Nowofalowe, awangardowe, psychodeliczne brzmienie grupy zostało wykorzystane przez PRO8L3M z uwzględnieniem poetyckiego, emocjonalnego, ekspresyjnego tekstu wyrażanego przez wokalistę – Pawła Kukiza.

Pierwsza, trwająca 70 sekund zwrotka utworu, jest zbudowana poprzez regularną sekwencję niedokładnych i ubogich rymów Oskara i wplatanych w nie pojedynczych wersów piosenki Aya RL, które wspólnie budują oniryczny nastrój. Raper tym razem decyduje się na osobiste wyznanie, bogate w rozliczne figury i środki stylistyczne, jak onomatopeja

i przestawnia („lup jak visual, dotyk nerwów muska mdły), antonim („sen i jawę”) czy nawet wyrażenie będące idiomem („wilczy głód”). Narracja może wydać się odbiorcy obfita w sprzeczności i wątpliwości („Bóg czuwa, puls gra rytm”, „stres zlewa w ciemną jak kawę myśl”, „tylko czy jest prawda?”, „znów moje lęki w tętnie, je w prezencie od gwiazd mam”, „robię to, tak spokojny”, „nie poznaję kim jest skurwiel w lustrze”, „głupio mi”). W drugiej zwrotce wersy Oskara nie są już przeplatane śpiewem Pawła Kukiza, a wykonawca kładzie nacisk na większą ekspresję i bardziej zdecydowane deklaracje, budując brutalny, nihilistyczny obraz nocy („matek szloch przepelnia miasto, bo córki kochają zło”, „ludzie wzywają pięknie pomocy”, „mam w rezerwie sztosy, wzbudza histerię mój popis”, „wrogów wykańczam jak AMG bez kagańca”, „dla nas to czystość, dla nich to rynsztok”).

Charakterystyczny paralelizm, dostrzegalny dzięki podobnie nacechowanej poetyce tekstów obu piosenek *Księżycowy krok* zanika, gdy zwróci się uwagę na kierunek, w którym zmierzają podmioty liryczne. Podążając za słowami Pawła Kukiza w piosence Aya RL łatwo zidentyfikować apostrofę kierowaną do nocy, tymczasem Oskar w utworze PRO8L3M-u poprzestaje na jej opisie, nie kierując do niej próśb i nie określając swoistych oczekiwań.

Trzecim, a zarazem ostatnim analizowanym utworem z *Art Brut Mixtape* jest czternasty na płycie *Tiramisu* cz. 2, którego tytuł bezpośrednio nawiązuje do *Tiramisu* opublikowanego w 2013 roku, na EP *C30-C39*, który do tej pory został odtworzony na YouTube niemal 2,5 miliona razy²¹. Tak dla językoznawców, jak i sympatyków formacji ciekawa może wydać się geneza tytułu, skądinąd ważna w kontekście dalszych rozważań. *Tiramisu*

²¹ PRO8L3M, *Tiramisu*, „YouTube” [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=37GGlFRJc34>, [dostęp: 30 IV 2017].

jest nazwą słodkiego deseru i pochodzi z języka włoskiego (tiramisù – ocknąć się, przebudzić), a jednocześnie kojarzy się ze zwrotem *tirami sù*, czyli „poderwij mnie”²². I faktycznie jest to odpowiedni tytuł dla utworu *Tiramisu*, który Oskar rapuje wykorzystując pełen potencjał omawianego już w artykule *storytellingu*, przedstawiając historię z alkoholem i przypadkowymi kontaktami seksualnymi w tle. Tymczasem część druga, nagrana na *Art Brut Mixtape* jawi się odbiorcy jako swoista wiwisekcja, przesyciona metaforami refleksja na temat dotychczasowego stylu życia. Podkład zdecydowanie kojarzy się z polską muzyką rockową lat 80., ponieważ wykorzystuje *loop* z *Zaopiekuj się mną*, bodaj najbardziej rozpoznawalnej piosenki formacji Rezerwat, a w refrenie zostaje wykorzystany charakterystyczny, ekspresyjny zwrot Andrzeja Adamiaka – właśnie słowa „zaopiekuj się mną”.

Wykorzystanie wyłącznie tego cytatu można więc uznać jedynie za wzmocnienie apostrofy, gdyż sama tematyka utworów *Zaopiekuj się mną* oraz *Tiramisu* cz. 2 dotyczy odrębnych obszarów. Pierwszy z nich, wydany po raz pierwszy na płycie *Serve* w 1987 roku, jest nieco rzewnym, melancholijnym *love songiem* utrzymanym w charakterystycznym, nowofalowym brzmieniu alternatywnego rocka drugiej dekady lat 80. XX wieku. Na marginesie rozważań: humorystycznych cech nabiera fragment recenzji *Serwa* opublikowanej na portalu rockarea.eu: „cała płyta ma cudowny klimat [...] z czasów, gdy muzykę grano, a nie zżynano z sampli”²³. Tymczasem „zżynający sampel” zespół PRO8L3M wykazuje daleko idący brak korelacji z oryginałem, oczywiście w warstwie lirycznej, skupiając się na

²² *Tiramisù*, „Garzanti Linguistica” [online:] <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=tiramis%C3%B9>, [dostęp: 30 IV 2017].

²³ I. Dudziński, *Rezerwat – 1987/2012 – Serve*, „Rock Area” [online:] http://www.rockarea.eu/articles.php?article_id=2687, [dostęp: 30 IV 2017].

introwertycznych wyznaniach Oskara. W pierwszej zwrotce, za pomocą rozbudowanej składni, usiłuje on przedstawić złe samopoczucie wynikające z wyniszczających nawyków („czerstwe hobby”): „pikawa bije, na siłę piję luź”, „słońce błysło na chwilę, lecz prawda w tej satyrze kładzie dłonie na szyi jak kiler”, „nie pamiętam, we fragmentach szloch”. „tak namiętna jest miłość do głupoty”. Podobne przemyślenia towarzyszą autorowi w drugiej zwrotce, którą kończy powtórzeniem dwóch ostatnich wersów pierwszej: „pod stopami mam dno, a gdy próbuję się odbić, czuję już udami bagno/ nadzieją ostatnią jesteś ty, tylko wtedy mam szansę jeszcze być”.

Wykorzystany w refrenie, zapętlony śpiew Andrzeja Adamiaka podkreśla intencję podmiotu lirycznego i obudowuje utwór charakterystycznym refrenem. Poza tym jednak – szczególnie w odniesieniu do *Nie ma ratunku* oraz *Księżycowego kroku* – utwór „bazowy” nie wykazuje większych podobieństw do hip-hopowej wariacji z roku 2014.

Po przedstawieniu najważniejszej charakterystyki trzech utworów hip-hopowych grupy PRO8L3M, które powstały w oparciu o sample z piosenek rockowych lat 80., nasuwa się zasadnicze pytanie: czy można uznać je za twórczą kontynuację, o której wspominam we wstępie? Odejście od tematyki dominującej w nagraniach sprzed 30 lat nie wyklucza jednocześnie swoistej więzi międzypokoleniowej. Czy surowa, wulgarna, nihilistyczna i minimalistyczna forma liryczna tekstów Oskara odbiega znacząco od stylistyki „nowej fali” rocka lat 80.? Wreszcie, czy ewentualne złamanie praw autorskich dyskwalifikuje niemierzalną, ale faktycznie istniejącą rolę w upowszechnianiu i utrwalaniu dorobku kultury synth-popowej i rockowej w nowym pokoleniu odbiorców? To obserwacje i pytania wymykające się językoznawczej, muzykologicznej czy medioznawczej analizie.

Praca badawcza nad *Art Brut Mixtape* prędzej czy później wymaga odniesienia się do pierwszego członu tytułu, który sygnalizuje, z jaką afiliacją, a raczej autoidentyfikacją, mają do czynienia odbiorcy płyty. Nie jest to bynajmniej polska muzyka lat 80., w żadnym ze swych odcieni, co przemawia na rzecz jeszcze większej złożoności i stopnia trudności tematu.

Art Brut to francuska nazwa sztuki marginesu, sztuki zwanej naiwną, o której Aleksander Jackowski pisze:

twórczość talentów nie kształconych, samorodnych, oryginalnych. [...] jest nie tylko zabawą czy źródłem zarobku, ale przede wszystkim sposobem życia, a nawet jego sensem [...] twórczość ta kształtuje się poza kręgiem problematyki, tendencji i wzorów sztuki oficjalnej²⁴.

Chociaż autor odnosi się do twórczości stricte malarskiej i rzeźbiarskiej, trudno nie przenieść tej definicji na grunt muzyczny, podejmując próbę zdefiniowania koncepcji przyświecającej formacji PRO8L3M. Zapewne to wydaje się największą trudnością: jak to możliwe, połączyć lirykę marginesu społecznego z dźwiękami komercyjnej i rozrywkowej muzyki rockowej czy synth-popowej lat 80.?

Staje się to przyczynkiem do dyskusji nad charakterem współczesnej muzyki, której jednym z najważniejszych i najpopularniejszych gatunków jest od wielu lat hip-hop. Muzyki, jak pokazuje przykład *Art Brut Mixtape* na wskroś postmodernistycznej, ponowoczesnej. Jak trafnie zauważa Krystyna Wilkoszewska:

W muzyce postmodernizm daje się odróżnić od nurtów awangardowych [...] postmodernizm programowo chce być bezstylowy w tym sensie, że usytuowany na pograniczu stylów lub w miejscu ich przecięcia, i że chce tworzyć muzykę bez

²⁴ A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995, s. 5.

właściwości. Toteż niemalże jedynym znakiem rozpoznania pozostaje właśnie owo mieszanie stylów, estetyka eklektyzmu. Można jeszcze dodać: zrównanie kopii z oryginałem (*simulacrum*), stosowanie gry i ironii sprawiające, że muzyka staje się metamuzyką, neotradycjonalizm – polegający na powielaniu i kolażowaniu (*brikolażowaniu*) tego, co już było grane i słyszane w takiej czy innej formie²⁵.

Czymże, jak nie postmodernizmem, jest rapowanie (w 2014 roku) wulgarnego i kontrowersyjnego storytellingu do podkładu muzycznego opartego o sampel z piosenki Haliny Frąckowiak (nagranej w 1983 roku), która śpiewa z kolei wiersz skamandryty Kazimierza Wierzyńskiego (opublikowany w 1925 roku)? Jak twierdzi Maciej Świerkocki:

jednym z najbardziej charakterystycznych i najstarszych przejawów aneksji terytoriów „marginalnych” przez kulturę postmodernistyczną jest bez wątpienia trwająca już od kilkudziesięciu lat kulturowa ekspansja muzyki rockowej, z komiksową wręcz łatwością przekraczającej granice państw, kultur, stylów, epok, a nawet – ze względu na swoje niesłychane zróżnicowanie wewnętrzne – indywidualnych upodobań odbiorców [...]. [Z] upodobanie[m] do kulturowo-obyczajowo-stylistycznej transgresji, do stylistycznego nadmiaru i muzycznego „marginesu” [...] współczesna muzyka rockowa [...] bez żadnych uprzedzeń korzysta z całej światowej „biblioteki” muzycznej²⁶.

W tym sensie, choć brzmienie piosenek Haliny Frąckowiak, Aya RL i Rezerwatu nie opierało się o sampling, artyści ci mają z ponowoczesnym PRO8L3M-em więcej wspólnych cech, niż mogłaby na to wskazywać pobieżna ocena językoznawcza czy muzykologiczna. Jak przystało na album, jak ustaliliśmy, postmodernistyczny, rolę każdego słuchacza, w perspektywie indywidualnej, jest docieranie przez podstawową strukturę

²⁵ K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997, s. 40-42.

²⁶ M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 99–100.

do „następnych poziomów”, co jest charakterystyczne, zdaniem Ryszarda W. Kluszczyńskiego, dla interaktywnych dzieł o strukturze hipertekstowej²⁷. Z tej perspektywy, *Art Brut Mixtape* jest „holdem”, który jednocześnie w kreatywny sposób zachęca odbiorców zainteresowanych hip-hopową formą do docierania głębiej, odnajdywania źródeł sampelowanych cytatów. Bynajmniej nie jest to sprzeczne z założeniami gatunkowymi, bowiem, jak celnie podkreśla Krzysztof Sawicki:

kultura hip-hopowa, będąca tekstem globalnym, staje się zatem formą artykulacji zlokalizowanej w wymiarze lokalnym kultury”, zauważając także, że treści polskich nagrań rapowych od początku odnajdywały odzwierciedlenie w dorobku polskiego punk-rocka lat 80.²⁸

Podsumowując, polski rock lat 80., niezależnie od stopnia komercjalizacji czy ówczesnego odbioru społecznego, stanowi dziś dla muzyków inspirację, a dla badaczy źródło niekończących się poszukiwań i analiz, czego najlepszym dowodem jest prezentowana publikacja, poprzedzona tematyczną konferencją. Dzieło hip-hopowej formacji PRO8L3M, opublikowane 30 lat po najsłynniejszym pogo w dziejach jarocińskiego festiwalu, obrazuje jak postmodernistyczna kultura, której narzędziem stał się sampling, opiera się o cytat liryczny i muzyczny, przenosząc fragmenty utworów w czasie i utrwalając je w nowej formie, dzięki czemu modyfikuje lub całkowicie zmienia ich początkowe znaczenia.

²⁷ R. W. Kluszczyński, *Postmodernizm i cyberkultura*, [w:] *Postmodernizm po polsku?*, red. A. Izdebska, Danuta Szajnert, Łódź 1998, s. 126.

²⁸ K. Sawicki, *Młodzięzłowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy*, „Ars Inter Culturas” 2013, nr 2, s. 101.

Bibliografia

- Dobra nuta*, „LOCO” 2013, nr 8, s. 81, [online:] https://issuu.com/magazyinloco/docs/loco_nr_8 [dostęp: 30 IV 2017].
- Dobry Towar – Dobry Towar*, „Discogs” [online:] www.discogs.com/Dobry-Towar-Dobry-Towar/release/2177240, [dostęp: 30 IV 2017].
- Dudziński I., *Rezerwat – 1987/2012 – Serce*, „Rock Area” [online:] www.rockarea.eu/articles.php?article_id=2687, [dostęp: 30 IV 2017].
- Fall M., *Recenzja: PRO8L3M – „Art Brut”*, „Onet” [online:] www.muzyka.onet.pl/hip-hop/recenzja-pro8l3m-art-brut/xgenpn, [dostęp: 30 IV 2017].
- Fliciński P., Wójtowicz S., *Hip-Hop Słownik*, Warszawa 2008.
- Jackowski A., *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995.
- Kaczmarczyk B., *PRO8L3M: Przez lata rap był totalnym moralizatorstwem. Teraz to się zmieniło*, „NaTemat” [online:] www.natemat.pl/182157,pro8l3m-przez-lata-rap-był-totalnym-moralizatorstwem-teraz-to-sie-zmieniło, [dostęp: 30 IV 2017].
- Kalinowski F., *Kto ci dał pierwszy w Polsce rap?*, „Gazeta Magnetofonowa” 2017, nr 1.
- Kluszczyński R. W., *Postmodernizm i cyberkultura*, [w:] *Postmodernizm po polsku?*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 1998, s. 126.
- Navas E., *Remix theory. The aesthetics of sampling*, Wiedeń 2012.
- Ronson M., *Jak samplowanie zmieniło muzykę*, „TED” [online:] www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music?language=pl, [dostęp: 30 IV 2017].
- Miszczak R., Cała A., *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2005.
- Moch W., *Hip-Hop – kultura miasta*, Bydgoszcz 2008.
- Natali M., *PRO8L3M „Art Brut” - premiera, odsłuch całości*, „Popkiller” [online:] www.popkiller.pl/2014-09-22%2Cpro8l3m-art-brut-premiera-

odsluch-calosci, [dostęp: 30 IV 2017].

Natali M., *PRO8L3M komentuje otrzymanie Złotej Płyty*, „Popkiller” [online:] www.popkiller.pl/2016-08-13,pro8l3m-komentuje-otrzymanie-zlotej-plyty, [dostęp: 30 IV 2017].

Natali M., *Za Trzy Dwunasta #23*, „Red Bull Muzyka” [online:] www.redbull.com/pl-pl/za-trzy-dwunasta-23, [dostęp: 30 IV 2017].

Osiński J., *Nie ma dla nas ucieczki. Kazimierz Wierzyński na łamach „Tygodnika Polskiego”*, „Zeszyty naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2016, nr 1.

Panek W., *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986.

PRO8L3M, *Jakby świat kończył się*, „YouTube” [online:] www.youtube.com/watch?v=ZWUA3_3SITg, [dostęp: 30 IV 2017].

PRO8L3M, *Tiramisu*, „YouTube” [online:] www.youtube.com/watch?v=37GGlFRJc34, [dostęp: 30 IV 2017].

Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Kraków 1994.

Szydłowska A., *Program alternatywny 23 marca godz. 19:12*, „Trójka Polskie Radio” [online:] www.polskieradio.pl/9/336/Artykul/1598564/, [dostęp: 30 IV 2017]. *Tiramisù*, „Garzanti Linguistica” [online:] www.garzanti-linguistica.it/ricerca/?q=tiramisu%C3%B9, [dostęp: 30 IV 2017].

Świerkocki M., *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 99-100.

Węclawek D. i in., *Antologia Polskiego Rapu*, Warszawa 2014.

Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Londyn 1958.

Wilkończewska K., *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997.

Wróblewski Ł., *W poszukiwaniu prawdy (o) miłości w „Pamiętniku miłości” Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2016, nr 1.

Notka o autorze

Franciszek Budzbon – ur. 1993, licencjat, Agencja marketingowa eCopywriting, zainteresowania badawcze: felietonistyka Leopolda Tyrmanda, lokowanie produktu, marketing treści, polska muzyka współczesna, franciszekbudzbon@prokonto.pl

ISBN 978-83-945673-2-3