

Anna Wyżga

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej w pierwszym i trzecim obiegu w polskiej kulturze muzycznej lat 80.

Nie bez powodu lata 80. w Polsce określane są mianem „boomu polskiego rocka”. Nigdy wcześniej ani później nie pojawiło się na polskiej scenie muzycznej tylu młodych artystów prezentujących tak różne style i nurty. Ich popularność potwierdza frekwencja na koncertach, częsta obecność na radiowych listach przebojów czy zasięg oddziaływania ich twórczości. Ten gwałtowny wyrost popularności muzyki rockowej nie wziął się znikąd – miały na niego wpływ zarówno czynniki kulturowe, jak i społeczno-gospodarcze w naszym kraju (m.in. załamanie się polityki gospodarczej w drugiej połowie lat 70. i tym samym wzrost cen żywności, rozwój opozycji politycznej, wprowadzenie stanu wojennego w 1981 r., pojawienie się kultury punkowej czy ograniczenie działalności cenzury).

To wszystko odbywało się w czasach, kiedy komunizm obecny był praktycznie w każdej dziedzinie życia. Być może było to impulsem do tego, że historia rocka w Polsce rozwinęła się w taki, a nie inny sposób. Na pewno wpływ na kształtowanie się tego nurtu miała ówczesna polityka i sposób zarządzania kulturą, które zdominowały i wytyczyły drogę twórczą wielu artystów – jedni wspięli się na wyżyny sławy, a o tych drugich nikt nie pamięta.

Artykuł ten jest fragmentem mojej pracy licencjackiej pt. *Pierwszy i trzeci obieg w polskiej muzyce rockowej lat 80. Funkcje muzyki rockowej na tle ówczesnych wydarzeń politycznych*, której celem było zarysowanie

historii muzyki rockowej w Polsce w okresie PRL-u, zbadanie funkcjonowania tej muzyki w ówczesnych obiegach kulturowych oraz zwrócenie uwagi na zależności pomiędzy rockiem a sytuacją polityczną w kraju.

Ogólna charakterystyka trzech obiegów

Obieg informacyjny rozumiemy jako szereg środków masowego przekazu, za pomocą których prezentowane są wiadomości na tematy polityczne, społeczne, kulturalne itp. W Polsce lat 80. mówimy o istnieniu trzech obiegów. Sytuacja taka wynika z ówczesnego komunistycznego systemu politycznego, który ograniczał wolność słowa, a niekiedy nawet fałszował niektóre informacje i w pewnym sensie wymusił powstanie alternatywnych obiegów.

Pierwszy obieg to kultura oficjalna, która rozpowszechniana jest przez mass media. Mirosław Pęczak określa ją „kulturą dominującą”, która stanowi „ideologiczne narzędzie państwa”. To właśnie państwo określa, jakie treści zostaną przekazane odbiorcy. Kulturę tę reprezentują takie media jak: telewizja, programy Polskiego Radia, prasa i książki z państwowym debitem, a także oficjalnie dystrybuowane filmy. Kultura dominująca kontroluje wzorce społeczne, postrzegana jest także w powiązaniu z instytucjami szkolnymi czy Kościołem¹. Władza podkreślała szczególnie rolę popularyzatorską i dydaktyczną kultury. Zgodnie z polityką PRL-u, kultura masowa miała być ambitna i odporna na zachodnie wpływy. Ministerstwo Kultury i Sztuki w latach 80. utworzyło Departament Sztuki Estradowej², który miał zajmować się propagowaniem form estradowych, a także finansowało różnego typu przedsięwzięcia rozrywkowe. Prezentowana przez państwo socjalistyczna wersja mass culture charakteryzowała się nadmiernym dydaktyzmem, próbami manipulacyjnymi i propagandowymi. W ostatecznym rozrachunku całkowicie zrezygnowano z takiego modelu na rzecz „rozrzedzonej” wersji zachodniej kultury rozrywkowej³.

Drugi obieg powstał w drugiej połowie lat 70. za sprawą opozycji politycznej (związane to było z niezależnymi organizacjami, które

- 1 M. Pęczak, *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i społeczeństwo” 1958, nr 3, s. 167–171.
- 2 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, s. 27.
- 3 Ibidem, s. 29–30.

wówczas powstawały, jak np. Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela czy Komitet Obrony Robotników). Zajmował się nie tylko propagowaniem odmiennych niż władza idei, ale także uzupełniał informacje, które nie były ujawniane w obiegu oficjalnym⁴ Krąg ten, pomimo opozycyjnego charakteru, nie dążył do zrewolucjonizowania obyczajowości i powszechnie obowiązujących norm społecznych. Działalność drugiego obiegu opierała się głównie na wydawanych nielegalnie gazetach i książkach, których liczba tytułów podawana jest w tysiącach.

Termin „trzeci obieg” po raz pierwszy został użyty przez Rafała Jasseweina w artykule pt. *Trzeci obieg* (w czasopiśmie „Odra”). Autor definiuje go tak: „Punk to niezależny od nikogo i niczego ruch, punk to obok oficjalnego i opozycji politycznej trzeci obieg informacyjny, trzeci obieg kulturowy”⁵. Opisuje zarówno wygląd i sposób zachowania nowej subkultury, jak i fenomen rozchodzenia się informacji w jej obrębie – pomimo że zespoły występujące na opisywanym przez niego festiwalu nie funkcjonują w oficjalnym obiegu, ich teksty i muzyka są powszechnie znane uczestnikom koncertu, którzy przybyli tam z całej Polski. Tak właśnie funkcjonuje trzeci obieg: ignorowany przez obieg oficjalny jest rozprowadzany „domowymi” sposobami (nagrania na kasetach magnetofonowych, gazetki ręcznej roboty), od znajomego do znajomego, i tym samym staje się znany na coraz to większą skalę.

Poniżej postaram się scharakteryzować w sposób bardziej szczegółowy funkcjonowanie muzyki rockowej w obiegu pierwszym i trzecim. Drugi obieg zostanie przeze mnie pominięty, ponieważ jego tematyka wiąże się przede wszystkim z kontekstem politycznym, a nie społeczno-kulturowym, związanym z muzyką. Charakterystyka taka przedstawia bardzo odmienne, w stosunku do muzyki zachodniej, działania rynkowe, wolność twórczą lub status gwiazdy, jakie były obecne w rzeczywistości PRL. Udało mi się tego dokonać poprzez skompilowanie materiałów opublikowanych przez współczesnych badaczy, ale także elementów z ówczesnej pracy, czy wypowiedzi samych artystów zawartych w autobiografiach czy innych publikacjach.

4 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura-Media-Teologia” 2010, nr 3, s. 34.

5 R. Jassewein, *Trzeci obieg*, „Odra” 1985, nr 3, s. 37.

Funkcjonowanie zespołów w pierwszym obiegu

Kultura rockowa nigdy nie osiągnęłaby tak szerokiego pola oddziaływania, gdyby nie postępujący w drugiej połowie XX wieku rozwój technologiczny. Należałoby tu wymienić takie zjawiska jak: wyparcie lamp elektronowych przez tranzystory, co umożliwiło miniaturyzację urządzeń elektronicznych, pierwsze regularne transmisje telewizyjne czy wynalezienie kaset kompaktowych wraz z ich przenośnymi odtwarzaczami – walkmanami. Postęp technologiczny był czynnikiem, który sprawił, że rock zaczął rozwijać się w tak krótkim czasie – łatwy dostęp do muzyki inspirował wykonawców i popychał w stronę poszukiwania nowych brzmień.

Rozgłos w mediach na Zachodzie był czynnikiem decydującym o popularności danego zespołu. Bardzo duże znaczenie miał czynny udział muzyków: nagrania płytowe i występy na żywo. Większość artystów zaczynała od koncertów w niszowych klubach. Następnie nagrywali oni płytę długogrającą, a menadżerowie przygotowywali trasę koncertową, aby te nagrania wypromować. Gwiazdy, wspinając się na wyżyny sławy, otrzymywały ogromne wynagrodzenie i mogły pozwolić sobie na kosztowne instrumentarium czy monumentalne oprawy koncertów.

Polska rzeczywistość prezentowała się inaczej. Państwo posiadało monopol w mediach, fonografii, a także w sferze organizacji koncertów. Centralnym organem było Ministerstwo Kultury i Sztuki. O tym, czy dany zespół pojawi się w radiu, decydowała komisja urzędników, często nieobiektywna. Podpisanie umowy o nagranie płyty graniczyło z cudem – Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Nagrania” nie spełniało oczekiwań co do jakości i liczby wydawanych płyt. W roku 1982 wydano zaledwie cztery albumy polskich zespołów: Exodus, Józefa Skrzeka, Perfectu i Banku, a w 1983 r. trzy: Lombardu, Budki Suflera i Kombi⁶. Istniały też inne firmy fonograficzne, np. Tonpress (początkowo wydający pocztówki dźwiękowe, później single), Polton czy Savitor. Głównym problemem była jednak dystrybucja, którą zajmowała się Składnica Księgarska. To jej przedstawiciele osobiście decydowali, co zamówić u producenta, a to niestety często nie pokrywało się z gustami

6 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock i polityka w PRL-u*, „Komunizm: system – ludzie – dokumentacja” 2012, s. 7.

i zapotrzebowaniem społeczeństwa⁷. Trzeba zwrócić uwagę na to, że był to czas największego boomu rockowego w Polsce, a pomimo to władza starała się zmarginalizować to zjawisko. Ponadto cała procedura przyznawania wynagrodzeń czy promocji była kuriozalna. Istniejące wtedy tantiemy twórcze obejmowały wyłącznie kompozytorów i autorów tekstów. Wynikało z tego to, że muzyk nie piszący tekstów nie dostawał wynagrodzenia z tytułu tantiem. Wynagrodzenie kalkulowano proporcjonalnie nie do liczby sprzedanych płyt, ale do długości nagranych utworów. Później łączny czas przeliczano przez stawkę minimalną i tak, niezależnie od tego, ile osób kupiło płytę, muzycy i tak zarabiali tyle samo⁸.

Innym przejawem wszechwładzy państwa były Państwowe Przedsiębiorstwa „Estrada”. Były to instytucje podległe Ministerstwu Kultury i Sztuki, które zajmowały się organizacją imprez artystycznych w PRL-u na terenie poszczególnych województw (Estrady istnieją do dziś, już jako firmy prywatne). Jako że pierwsze próby kontestacji zastanego systemu pojawiły się dopiero w latach 80., do tego czasu muzycy byli całkowicie podporządkowani działalności Estrad. To one regulowały liczbę koncertów, organizowały miejsca, transport i całą resztę. W erze popularności rocka instytucja ta była w stanie zaplanować aż trzy koncerty jednego dnia na terenie kraju dla popularnego zespołu, który przynosił zyski. Nieważne, że było to wykańczające dla muzyków i to, że ich stawki w porównaniu do liczby sprzedanych biletów były nieproporcjonalnie niskie. Krzysztof „Jary” Jaryczewski, wokalista zespołu Oddział Zamknięty, tak wspomina koncertowy czas:

Byliśmy średnio dwa tygodnie w miesiącu w trasie. Zdarzały się dłuższe, miesięczne. Po dwa, a nawet trzy koncerty dziennie. To był *hardcore* – nie tylko rock'n'roll. Zwłaszcza pod koniec trasy. Żeby nie paść z wycieńczenia, trzeba było się wspomagać. Ja robiłem to alkoholem i prochami. Gdy kiedyś wróciłem po ponad miesiącu, to matka prawie mnie nie poznała – tak schudłem i zmarniałem. Czasem nie wiedziałem, gdzie jestem, w jakim mieście, który to koncert i tak dalej. Stawki były ministerialne, kategoria B, więc żeby wyżyć i mieć na rozrywkowe „wolne” życie, trzeba było sporo grać⁹.

7 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 123–128.

8 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011, s. 150.

9 G.K. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 2, Poznań 2012, s. 61.

Oczywiście można było zarobić więcej, gdy tylko muzycy zgodzili się na występ w „ideologicznie słusznej” sprawie¹⁰. Obok Estrad funkcjonowały też Zjednoczone Przedsiębiorstwo Rozrywkowe (ZPR) i Polska Federacja Jazzowa, przemieniona pod koniec lat 60. w Polskie Stowarzyszenie Jazzowe (PSJ). Na mniejszą skalę organizacją koncertów zajmowały się także miejscowe Domy Kultury czy Kluby Studenckie (np. Stodoła czy Medyk w Warszawie).

O wysokości stawek dla muzyków decydowała Komisja Weryfikacyjna Ministerstwa Kultury i Sztuki, która przyporządkowywała osoby bez kwalifikacji zawodowych artysty, do konkretnej kategorii, na podstawie której ustalana była wysokość wynagrodzenia za występy. Odbывало się to w formie egzaminu, który obejmował wiedzę teoretyczną, znajomość historii muzyki i ogólne umiejętności artystyczne. Dopiero po przejściu weryfikacji można było legalnie grać i dostawać za to pieniądze. Można było otrzymać jedną z trzech kategorii: „gastronomiczną” (bez prawa występów estradowych), „estradową” oraz „solistyczną”. Muzycy otrzymywali wynagrodzenie według stawek ustalonych centralnie, które mnożone były przez liczbę zagranych koncertów, niezależnie od wielkości publiczności i tym sposobem najbardziej popularne zespoły lat 80., jak Maanam czy TSA, przez długi czas grały za minimalne stawki, generując zyski dla Estrad¹¹. Stawka koncertowa na przełomie lat 70. i 80. w przypadku amatorów bez weryfikacji wynosiła 100 zł, a po weryfikacji 300 zł. Do połowy lat 80. muzyk estradowy kategorii B dostawał 400 zł + 36 zł diety za dzień wyjazdowy, a kategorii A 700 zł, ale muzyków tej ostatniej kategorii było niewielu¹². Za nagrania dla Radia i dla Polskich Nagrań można było otrzymać 70 zł za minutę, a za występ w telewizji 700–900 zł. Powyższe przykłady funkcjonowania systemu kulturalnego w PRL-u pozwalają na stwierdzenie, że do 1989 r. przemysł rozrywkowy w Polsce w zasadzie nie istniał w takiej postaci, jak na Zachodzie¹³.

10 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock i polityka...*, op.cit., s. 11–12.

11 W. Wytrążek, *Weryfikacja muzyków w okresie PRL-u*, „Magazyn Gitarzysta” [online:] <<http://www.magazyngitarzysta.pl/ludzie/artykuly/9813-weryfikacja-muzykow-w-okresie-prl-u.html>> [dostęp: 20.03.2014].

12 W. Wytrążek, *Rockmana trudna dola czyli o życiu zawodowym muzyków i koncertach w PRL-u*, „Magazyn Gitarzysta” [online:] <<http://www.magazyngitarzysta.pl/ludzie/artykuly/10651-rockmana-trudna-dola-czyli-o-yciu-zawodowym-muzykow-i-koncertach-w-prl-u.html>> [dostęp: 22.03.2014].

13 P. Zieliński, *Scena rockowa...*, op. cit., s. 64, 106.

Na łamach oficjalnych mediów pojawiały się próby przełamania sztywnych ram. Jednym z takich przejawów były audycje Programu III Polskiego Radia: popołudniowa Zapraszamy do Trójki i wieczorna Lista Przebojów Programu III. Lista, prowadzona przez Marka Niedźwieckiego, po raz pierwszy wyemitowana została 24 kwietnia 1982 r. i szybko stała się jednym z głównych wyznaczników ówczesnych trendów i popularności zespołów młodzieżowych. W pierwszych latach funkcjonowania listy najwyższe miejsca zajmowały polskie zespoły, przebijając popularnością nawet muzyków z Zachodu¹⁴. Przeróżne gatunki, także takie, które nie pojawiały się w innych stacjach, prezentowała Lista Przebojów Rozgłośni Harcerskiej Polski Independent, na której debiutowały m.in. takie zespoły jak: T. Love, Kult czy Dezerter. Funkcjonowały także czasopisma muzyczne: „Non Stop” – dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”, od 1983 r. redagowany przez Wojciecha Manna i Jana Chojnackiego, które wkrótce stało się najpopularniejszym i najbardziej opiniotwórczym pismem muzycznym tego okresu, „Magazyn Muzyczny”, który pierwotnie funkcjonował pod tytułem „Jazz”¹⁵ i „Musicorama”. Ten drugi, redagowany przez dziennikarzy bardzo dobrze orientujących się w światowych nowościach, jak np. Wacława Panka, Romana Waschko czy Wiesława Weissa, określany był jako najbardziej profesjonalne czasopismo na temat rocka¹⁶. W telewizji funkcjonowały nieliczne programy muzyczne, jak np. programy Lucjana Kydryńskiego: Dziewczyna i inne czy Muzyka lekka, łatwa i przyjemna, a także skierowane do młodzieży Magazyn młodzieżowy Proton, Klub po szóstej... czy Wzrockowa lista przebojów Marka Niedźwieckiego¹⁷.

Muzyka trzeciego obiegu – przypadek kultury punk

Punk rock przybył do nas z Wysp Brytyjskich. Jego powstanie związane było z kryzysem w Anglii w 1976 r., kiedy rozwój gospodarczy uległ znacznemu osłabieniu, obserwowano wzrost bezrobocia i inflacji, a także dochodziło do starć na tle rasowym. Zaczęły pojawiać się wówczas grupy odrzucające wszelkie formy polityki¹⁸. Młodzież

14 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011, s. 99–101.

15 Ibidem, s. 105.

16 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL...*, op. cit., s. 115.

17 Ibidem, s. 119–121.

18 G. Castaldo, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, Kraków 1997, s. 231–239.

robotnicza nie widziała dla siebie ani miejsca w obecnym systemie społecznym, ani perspektyw na przyszłość. Młodzi czuli się oszukani, a widząc bezskuteczność działań ruchów kontestacyjnych z lat 60., postanowili odciąć się od obecnych wówczas struktur społecznych oraz ich sztucznych wartości i norm. Swój gniew wyrażali poprzez tworzenie muzyki prostej i jednocześnie ostrej, z tekstem, który bezpośrednio oddałby ich niezadowolenie i frustrację. Tak powstał punk. W języku angielskim słowo *punk* oznacza: śmieć, szczeniak, chuligan, obszarpaniec. Stanowi wyraźny protest przeciwko władzy, bogatym gwiazdom i obłudzie ówczesnego rocka, który prezentując treści publiczności jest jednocześnie podporządkowany regułom rynkowym¹⁹. Punk to powrót do prymitywnych korzeni oznaczający nie tylko nowy nurt w muzyce, ale także nowy styl czy subkulturę. Charakterystyczny ubiór (potargane spodnie, elementy z munduru wojskowego, łańcuchy), fryzura (postawione włosy, wygolone z boku i zafarbowane na końcach), a także poglądy społeczne (wyrzeczenie się powszechnie przyjmowanych wartości moralnych, pogarda dla rządu i polityki, nihilizm) stanowiły zespół cech świadczący o przynależności do tej subkultury.

Estetyka muzyki punkowej charakteryzuje się przede wszystkim: dużym wolumenem brzmienia, szybkim tempem i gęstą fakturą instrumentalną. W odniesieniu do sfery wokalne, trzeba zauważyć, że tekst jest raczej wykrzyczany niż zaśpiewany, obraca się w wąskim ambitusie. Muzyka ta w odbiorze jest agresywna i hałaśliwa, nie zawiera żadnego kunsztu i wirtuozerii – najważniejszy jest jasny przekaz.

W Polsce pierwsze informacje o pojawieniu się nowego nurtu pojawiły się wcześniej niż sama muzyka, to jest ok. 1977 r. Druga połowa lat 70. była ciężkim okresem dla społeczeństwa polskiego – poprawa gospodarcza, która miała miejsce parę lat wcześniej, okazała się być oszustwem ze strony władz, mającym wkrótce przynieść bardzo negatywne skutki.

Jednymi z pierwszych zespołów punkowych w Polsce były: Kryzys założony przez Roberta Brylewskiego w 1978 r., a także powstały rok później przez Tomasza Lipińskiego Tilt. Grali muzykę prostą rytmicznie i harmoniczną, a ich główną siłą wyrazu były bezpośrednio trafiające do słuchaczy teksty. W 1981 r. liderzy obu grup stworzyli Brygadę Kryzys, która wkrótce zdefiniowała główny nurt, jaki był prezentowany w tych

19 J. Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n'roll!*, Warszawa 1990, s. 140–141.

latach w Jarocinie. Innymi zespołami punkowymi były: Siekiera, TZN Xenna, Dezerter (wcześniej SS-20), Moskwa czy Deuter. Rozwijał się także ruch punkowy w podziemiu (działalność takich grup jak T. Love, Alternative czy Kult) i na niezależnych scenach (Klub Remont w Warszawie czy Gdańska Scena Alternatywna)²⁰.

Powstało także wiele innych zespołów grających punk, reggae, alternatywną i inne nowe gatunki, ale niestety wiele z nich szybko upadło z powodu braku możliwości dalszego rozwoju. Jak wspomina Krzysztof Grabowski, perkusista zespołu Dezerter:

Była jedynie [niewielka] grupa muzyków, którzy mieli wtedy prawdziwe żniwa. Takie zespoły jak Lombard, Perfect, Maanam, Republika, Lady Pank czy TSA jako nieliczne miały dostęp do mediów. Ich piosenki grane były do upadłego w programach radiowych, pojawiały się też w telewizji. [...] Najbardziej wkurzające jest jednak to, że zespoły te przy różnych okazjach opowiadają, jak to walczyły z komuną swoimi zajebistymi dwuznacznymi tekstami. Koń by zdechł ze śmiechu...²¹

Trzeba przyznać, że w porównaniu z bezpośredniością przekazu zespołów punkowych, teksty zespołów z „oficjalnego” obiegu nie wydawały się wiarygodne.

Trzeci obieg stał się polem dla alternatywnej kultury, w której młodzi ludzie wyrażali opinie nieakceptowane w ramach kultury oficjalnej. Krąg ten proponował inną hierarchię wartości, inny sposób wyrażania myśli i skupiał uwagę na problemach lekceważonych przez „dorosłych” w pierwszym i drugim obiegu. Młodzi ludzie zaczęli wydawać gazetki, nagrywać i rozprowadzać kasyety czy nawet organizować na własną rękę koncerty, na których wykonywano piosenki o charakterze politycznym²².

Głównym źródłem informacji o niezależnej muzyce rockowej były tzw. fanziny i kasyety. Znaczna ilość zespołów znana była wyłącznie z takich kaset, które nagrywano podczas koncertów, a następnie powielano. Fanziny mogły współredagować każdy, z założenia miały pozostawać poza oficjalnym obiegiem i poruszały taką tematykę, która pomijana była w mediach pierwszego obiegu. Odróżniała je także idea non-profit. Samodzielne tworzenie fanzinu umożliwiało swobodę wyrażania myśli,

20 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL...*, op. cit., s. 50.

21 K. Grabowski, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Kraków 2010, s. 62.

22 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura–Media–Teologia” 2010, nr 3, s. 35.

a także przekraczanie oficjalnych norm (np. używanie przekleństw, krytyka Kościoła i systemu), ściśle przestrzeganych w życiu codziennym.

Narodziny fanzinów miały miejsce w latach 30. w USA, a jej autorami byli głównie fani science-fiction. Szybko jednak objęły także inne kręgi zainteresowań. W Polsce pierwsze gazetki zaczęły pojawiać się pod koniec lat 70., wraz z napływem fali punkrockowej z Wysp Brytyjskich. Podczas stanu wojennego często tworzone były przez członków zespołów i ludzi z ich środowiska, którzy nawiązywali także po raz pierwszy kontakty z muzykami zza granicy²³. Własną gazetkę tworzył zespół Dezerter, nosiła nazwę „Azotox”. Jak opisuje jej współautor, Krzysztof Grabowski:

Pracowałem głównie na maszynie do pisania, o którą zresztą też było ciężko. Jakies kolaże, grafiki wykonywałem sam lub dostawałem od znajomych. Robert włączał się w tłumaczenia tekstów z zagranicy. Materiały z prasy codziennej służyły nam jako samograj. Czegokolwiek byśmy dotknęli, było albo śmieszne, albo tragiczne – i jak ulał pasowało do nieco dadaistycznego stylu pierwszych fanzinów²⁴.



Okładka fanzinu „Azotox” nr 2

Gazetka była rozdawana na koncertach zespołu i był to powód jej upadku – zabrakło funduszy na kolejne numery. Dwa fanziny, które wyznaczyły późniejszy standard tego typu publikacji, to: „QQRQ” (czytaj: kukuryku) oraz „Antena Krzyku”. Pierwszy z nich, ukazujący się w latach 1985–1993, był najbardziej znaną gazetką, która posiadała m.in. dział felietonów, informacje i wywiady z zespołami, relacje z koncertów czy rysunki satyryczne²⁵.

Trzeci obieg, paradoksalnie do ówczesnej sytuacji politycznej, był

23 Ibidem, s. 36–38.

24 K. Grabowski, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Kraków 2010, s. 64.

25 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, op. cit., s. 39.

pierwszą strukturą, która działała w oderwaniu od krajowych estrad. Muzyka rockowa po raz pierwszy w historii polskiej stała się niezależna. Zmieniła się także estetyka występów – grzeczne siedzenie na krzesłach zastąpił brutalny taniec pogo, a artyści zachowywali się spontanicznie, czasem nawet w sposób demoralizujący²⁶.

Pierwsze walki z nowym zjawiskiem podejmowali dziennikarze, którzy w prasie regularnie krytykowali nowy styl. Co ciekawe, był to chyba jedyny temat, na który takie samo zdanie miały zarówno środowiska polityczne, jak i katolickie. Młodzieży zarzucano „ślepe naśladownictwo” zachodnich wzorców, które w mniemaniu krytyków nie znajdowało żadnego odzwierciedlenia w PRL-owskiej rzeczywistości. Było oczywiście dokładnie odwrotnie: kryzys gospodarczy w Anglii w latach 70. bardzo mocno przypominał sytuację w naszym kraju z przełomu lat 70. i 80²⁷. W mediach próżno było szukać muzyki niezależnej, wyjątkiem był Marek Wiernik, dziennikarz, który w swoich audycjach w radiowej Trójce emitował utwory punkrockowe i nowofalowe. Kiepska sytuacja dotyczyła także realizacji nagrań punkowych – udało się to jedynie Brygadzie Kryzys (Tonpress, 1982 r.), a później Dezerterowi (Polton, 1987 r.)²⁸.

Ruch punk jednak nie miał takiej siły oddziaływania, jak może się wydawać. Przeważnie obejmował jedynie niewielkie, zamknięte grupy, dla których antyrządowe hasła miały podobną wagę co sprzeciw wobec rodziców. Niewielu muzyków było gotowych na to, aby wprowadzać jakieś zmiany, ich teksty nie powodowały też rozrób czy zamieszek. Chodziło bardziej o zwrócenie uwagi młodzieży na otaczającą ich rzeczywistość i skłonienie ich do refleksji²⁹.

Festiwal muzyczny jako miejsce spotkań i główny nośnik niezależnej muzyki rockowej

W czasach, gdy w mediach można było usłyszeć tylko muzykę wcześniej ocenzurowaną i zaakceptowaną przez władzę, młodzież szukała innych sposobów na dotarcie do młodych i wiarygodnych zespołów. Bilety na koncert sławnej grupy były trudno dostępne, natomiast te

26 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 284.

27 B. Kurowski, *Punk rock. Pokolenie pustki*, Kraków 1997, s. 171–175.

28 K. Grabowski, *Dezerter...*, op. cit., s. 86, 89.

29 P. Zieliński, *Scena rockowa...*, op. cit., s. 159.

mniej znane nie grywały tak często (brak sprzętu, problemy organizacyjne). Alternatywą w latach 80. okazały się festiwale muzyczne, a zwłaszcza jeden, określany jako najważniejszy festiwal tamtego okresu w całym bloku wschodnim – festiwal w Jarocinie.

Impreza ta była reakcją młodego pokolenia na sytuację polityczną w kraju. Było to jedyne miejsce dające możliwość swobody wypowiedzi, zachowania czy wyglądu. Kluczowym znaczeniem dla publiczności był apolityczny charakter festiwalu, jego uczestnicy podkreślali swój dystans do polityki i nie opowiadali się ani za opozycją, ani za stroną rządzącą. Widowisko odbywało się pod okiem Milicji Obywatelskiej i Służby Bezpieczeństwa, a komentarze ze sprawozdań pracowników tych oddziałów potwierdzają tylko fakt, że komunistyczne władze nie miały określonej strategii działania wobec tego wydarzenia i jego uczestników.

Korzenie jarocińskiego festiwalu możemy odnaleźć w Wielkopolskich Rytmach Młodych, które odbywały się w latach 70. W tym czasie jeszcze nikt nie myślał o kontestacji czy innych próbach krytyki obecnego systemu (w przeciwieństwie do późniejszej działalności zespołów jarocińskich). Impreza była skierowana przede wszystkim dla muzyków z południowej Wielkopolski. Wydarzenie to miało na celu obronę muzyki rockowej, która w owym czasie posiadała wielu przeciwników. Wielkopolskie Rytmy Młodych z każdym rokiem stawały się coraz bardziej znane, interesowała się nimi prasa, na kolejne edycje przyjeżdżały gwiazdy polskiej sceny, jak np. Niebiesko-Czarni, Exodus czy Kasa Chorych. Była to jednak impreza całkowicie kontrolowana przez działaczy Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZSMP). Poza konkursem młodych kapel odbywał się tam także konkurs prezenterów dyskotekowych. To właśnie z tego wydarzenia wyrósł festiwal w Jarocinie.

Pierwsza edycja odbyła się w 1980 r. pod wcześniej funkcjonującą nazwą Muzyka Młodej Generacji. Pod tym szyldem od 1978 r. przebiegały przeglądy organizowane przez Estrady, na których pojawiały się zespoły występujące w mediach (np. Kombi, Exodus, Porter Band). Od początku impreza cieszyła się dużym zainteresowaniem – na przegląd zespołów zgłosiło się aż 57 grup muzycznych. O pomysł utworzenia imprezy opowiada jej organizator, Walter Chelstowski:

W 1977 r. pracowałem w telewizji – w Studio 2. Gdzieś za drzwiami usłyszałem bardzo fajną muzykę. Uchyliłem drzwi i wszedłem do pokoju, gdzie siedział Jacek Sylwin. Kiedy mi powiedział, że tak grają polskie zespoły, nie

chciałem uwierzyć. „Takich zespołów w Polsce nie ma” odpowiedziałem, a on zaczął mi puszczać kolejne nagrania. Wtedy wiedziałem już, że to moja muzyka. Postanowiliśmy, że musimy coś zrobić, żeby ona jakoś zaistniała³⁰.

Na pierwszej edycji festiwalu zagrały zespoły znane z radia i telewizji: Exodus, Kasa Chorych, Kombi, Krzak, Maanam, Porter Band, Turbo i Zjednoczone Siły Natury Mech. Natomiast na konkursie w Jarocińskim Ośrodku Kultury zaprezentowało się 15 młodych kapel, a wśród nich takie jak: Dżem, Easy Rider czy Mietek Blues Band.

Na kolejne edycje zgłaszało się coraz więcej zespołów (rekord w 1985 r. – 436 kapel), a zwycięstwo w konkursie oznaczało często możliwość kariery na skalę krajową (udało się to m.in. zespołom TSA, Moskwa czy Kat). Muzycy mogli śpiewać o tym, o czym nie wolno było publicznie mówić, nie było żadnej cenzury ani ograniczeń wypowiedzi. Festiwal w Jarocinie odbył się nawet w 1982 r., gdy ze względu na stan wojenny odwołano imprezy w Sopocie czy w Opolu. Nie od razu zdano sobie sprawę z tego, na jaką skalę festiwal się rozrósł.

Z czasem do Jarocina zaczęło przyjeżdżać coraz więcej młodych i zbuntowanych zespołów. Znaczenia nabrała autentyczność przekazu i spontaniczna więź pomiędzy muzykami i publicznością. Ze sceny często słychać było głośne przeciwstawianie się zakłamanemu w życiu publicznym, a nawet otwartą krytykę obecnego ustroju. Kontestacja ta jednak nie miała charakteru politycznego, był to bardziej bunt pokoleniowy. Od 1983 r. widoczna była zmiana charakteru imprezy – nie było tu już miejsca dla zespołów występujących w „reżimowej” telewizji jak Lady Pank, Republika czy Lombard. Postrzegani oni byli jako komercyjni, czyli nieautentyczni. Najbardziej widoczne było to podczas słynnego występu Republiki w 1985 r., kiedy to zespół początkowo został obrzucony pomidorami i wygwizdany, chociaż później publiczność domagała się bisów (zespół zagrał rewelacyjny koncert).

Rozpatrując fenomen funkcjonowania festiwalu w Jarocinie na tle ówczesnej polityki PRL-owskiej, napotykaemy na teorię „wentylu bezpieczeństwa”. Według niej, impreza ta miała taką swobodę, ponieważ traktowana była jako miejsce, gdzie młodzież mogła rozładować negatywne emocje. Z jednej strony wszyscy zgadzają się z tym, że wydarzenie na taką skalę nie mogłoby się odbyć bez zgody władz, ale z drugiej strony, patrząc na treści płynące ze sceny, można odnieść

30 Wypowiedź W. Chelstowskiego z 14.11.2003 r. w: K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, [Warszawa] 2004, s. 15.

wrażenie, że całość wymknęła się spod kontroli rządzących³¹. Robert Gawliński, wokalista i gitarzysta zespołów Madame, Opera i Wilki, tak wypowiada się na temat tej teorii:

To było kompletne przegięcie pały, idiotyczny wymysł komunistów. Trzeba było latać do cenzora z tekstami. Oni zakładali, że jak ktoś śpiewa o pomarańczach, to ma na myśli Zachód. Nasze teksty też były wszystkie weryfikowane. My oczywiście śpiewaliśmy oryginały, a jeśli ktoś się czepiał, to mówiło się, że artysta się zapomniał. Ale problemów nie mieliśmy³².

I faktycznie – Jarocin był oazą wolności, lecz władza dawała znać o swojej obecności: oddziały milicji były widoczne na każdym kroku, dając do zrozumienia, że wszystko jest pod kontrolą. Od 1985 r. prowadzona był szczegółowa dokumentacja urzędowa przebiegu festiwalu, gdzie znajdują się dane o zaangażowanych służbach bezpieczeństwa, liczbie zatrzymanych lub wylegitymowanych osób, informacje o działalności politycznej, a także na temat członków grup subkulturowych³³. Przykładowy opis pochodzący z informacji z ustaleń dokonanych przez grupę inspektorów ds. nieletnich, a dotyczący młodzieżowych grup subkulturowych uczestniczących w Festiwalu Muzyków Rockowych Jarocin '86:

Punk. W Polsce narodziny tego ruchu nastąpiły na przełomie 1977–1978 r., kiedy to systematycznie zaczęła wzrastać liczba punkowych zespołów muzycznych [...]. Cechą charakterystyczną wyglądu punków jest fryzura przypominająca koguci grzebień osadzony na wygolonej głowie i ufarbowany na pomarańczowo, różowo czy zielono, a czasem sierść jeża z włosów posklejanych cukrem w pojedyncze, sterczące kolce. Ubiór to czarna skórzana kurtka nabijana tzw. ćwiekami i pomalowana białymi napisami, np. „brak przyszłości”³⁴.

Festiwal w Jarocinie został włączony przez władzę w Plan Pracy Zespołu ds. Estrady i Rozrywki przy Wydziale Kultury KC PZPR, co negatywnie wpłynęło na kształt imprezy. Od 1985 r. pojawili się cenzorzy, rozpoczęto realizację programu ideowo-wychowawczego, odbywały się próby prowokacji politycznych oraz aktywnego oddziaływania

31 Ibidem, s. 9–51.

32 G. K. Witkowski, *Grunt to bunt...* op. cit., s. 47.

33 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 302–307.

34 Cytat z dokumentu zamieszczonego w: K. Lesiakowski, *Jarocin...*, op. cit., s. 145.

Kościół. Władza więc przez cały czas próbowała nadać festiwalowi wcześniej zaplanowany kształt – nieskutecznie³⁵.

Poza Jarocinem, odbywały się także inne festiwale rockowe. Daleko było im do popularności tego pierwszego, ale warto o nich wspomnieć. Od 1980 r. organizowano Festiwal Muzyki Nowofalowej w Toruniu, we Wrocławiu odbywały się koncerty w ramach festiwalu Rock na Wyspie, klub „Hybrydy” w Warszawie miał imprezę o nazwie Róbrege o preferencjach do muzyki niezależnej, w Poznaniu organizowano Rock Arenę, a w Łodzi – Rockowisko. Organizowano też Rock Opole w ramach Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu³⁶.

Poznańska Rock Arena odbywała się w maju i podobnie jak Jarocin powstała z przekształcenia wcześniejszej imprezy – Międzynarodowej Wiosny Estradowej. Pierwsza edycja odbyła się w 1981 r., kiedy zaprezentował się zespół Perfect. Festiwal w 1982 r. nie odbył się ze względu na stan wojenny, ale powrócił rok później prezentując takie sławy jak: Lady Pank, Republika czy Lombard. Ostatnia edycja odbyła się w 1985 r., czyli równoległe z końcem boomu polskiego rocka³⁷. Podobny charakter miały także inne, wyżej wymienione festiwale – ich występy uświetniały gwiazdy ówczesnej rockowej sceny muzycznej, a przyjeżdżający ludzie wytwarzali wzajemną atmosferę jedności i zadowolenia z możliwości bycia razem.

Rock pojawił się w naszej kulturze w drugiej połowie lat 50. i zakorzenił się w niej na stałe. Rozwijał się w zasadzie równoległe z systemem komunistycznym, z tą różnicą, że ten drugi nie przeżył próby. Komunizm, który bardzo silnie próbował kontrolować wszystkie dziedziny życia obywatela, utrudniał muzykom działającym w pierwszym obiegu swobodną wypowiedź artystyczną. Ułatwiał za to tym, którzy działali „prawomyślnie”, robienie kariery. Trzeci obieg stał się azylem dla tych, którzy swoją frustracją i niezadowolaniem chcieli się podzielić z innymi. Ten alternatywny obieg wywarł duży wpływ na rozwój gatunku – to tutaj swoją twórczość promowały zespoły punkowe, później tak popularne na festiwalu w Jarocinie. Sytuacja polityczna była chyba najważniejszym czynnikiem, który zdecydował o kształcie muzyki rockowej w Polsce, zwłaszcza w jego złotym okresie – latach 80. Artyści z innych krajów „rodziny socjalistycznej” zazdrościli

35 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 311.

36 Ibidem, s. 254.

37 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło...*, op. cit., s. 109.

Polakom tego, że mają choć ograniczoną wolność słowa. Artyści działający w wolnym świecie przewrotnie „zazdrościli” z kolei Polakom działania cenzury, ponieważ uważali, że poszukiwanie odpowiednich metafor i wyrażen nadawało tekstom i innym wypowiedziom artystycznym szczególne walory. Jest w tym ziarno prawdy, ale na dłuższą metę sytuacja ta nie była inspirująca. Dodatkowo status materialny artystów w Polsce był nie do pozazdroszczenia. Nawet najpopularniejsze zespoły, grając długie trasy po kilka koncertów dziennie za minimalną stawkę, w końcu traciły swój zapał. Z drugiej jednak strony, to właśnie rock był tą dziedziną, w której młodzi ludzie mogli się zjednoczyć, stanowił jedną z niewielu dostępnych rozrywek, która spuszczała kolorową kroplę na otaczającą ich szarą rzeczywistość.

Bibliografia

- Castaldo G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, Kraków 1997.
- Danielewicz S., *Punk – rewolucja, moda, czy...?*, „Non Stop” 1977, nr 7.
- Gajewski M., *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011.
- Głowacki B., *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura–Media–Teologia” 2010.
- Grabowski K., *Dezserter. Poroniona generacja?*, Warszawa 2010.
- Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
- Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
- Idzikowska-Czubaj A., *Kult gwiazd w kulturze masowej PRL-u [w:] Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock i polityka w PRL-u. Historia trudnej znajomości*, „Komunizm – ludzie – dokumentacja” 2012.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Jassewein R., *Enklawa*, „Odra” 1986, nr 5.
- Jassewein R., *Trzeci obieg*, „Odra” 1985, nr 3.
- Kurowski B., *Punk. Pokolenie pustki*, Kraków 1997.
- Laskowska H., *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym młodych ludzi*, Bydgoszcz 1999.

- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa 2004.
- Lizut M., *Punk rock later*, Warszawa 2003.
- Pęczak M., *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” 1988, nr 2.
- Pęczak M., *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i społeczeństwo” 1988, nr 3.
- Rzewuski J. A., *Jarocin '83*, „MM Jazz” 1983, nr 6.
- Rzewuski J. A., *Muzyka Młodej Generacji – Poznań*, „MM Jazz” 1980, nr 2.
- Shuker R., *Popular music culture. The key concepts*, London–New York 2012.
- Shuker R., *Understanding popular music culture*, London–New York 2013.
- Wertenstein-Żuławski J., *Między rozpaczą a nadzieją. Rock. Młodość. Społeczeństwo*, Warszawa 1993.
- Wertenstein-Żuławski J., *To tylko rock'n'roll*, Warszawa 1990.
- Wertenstein-Żuławski J., *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986.
- Witkowski G., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1, Poznań 2011.
- Witkowski G., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 2, Poznań 2012.
- Wojciechowski K., Makowski M.R., *Pokolenie J8. Jarocin '80–'89*, Poznań 2011.
- Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

Abstract

The functioning of popular music in the first and third circulation in the 80's Polish musical culture

Rock is a kind of popular music, which is destined to the young and is played by the young, and intended for mass media publishing. It's a characteristic phenomenon for youth culture of the second half of 20th century. With the help of developing new technology, rock gained global popularity also in Poland, especially in 1980's, which is called the 'boom of Polish rock music'. That unexpected growth of rock popularity was caused by cultural, social and economic factors. A very special role was played by the circulations of culture. In Poland of 1980's, we had three circulations: the first one (official culture), the second one (political opposition) and the third one (alternative culture). Famous rock bands, which composed in the West, earned a lot

of money by promoting their singles, playing concerts and selling albums, so they could not only live comfortably, but also record better albums in good studios, with the best instruments. In Poland, the bands which played in Polish People's Republic didn't have such an opportunity – their popularity depended on the government, and the salaries were given according to the results of the exam of theoretical knowledge and general musical skills.

The media tried to break the monopoly of the government (e.g. Program 3 of Polish Radio or 'Non Stop' magazine). The third circulation, equated especially with punk culture, developed in underground and on independent stages. It was characterized by raising issues which were 'banned' in the official culture. It was manifested in the message of the words of songs, but also in magazines created by fans or musicians (fanzin). A very interesting phenomenon were also music festivals, which, despite the political situation, gave a lot of freedom to musicians and the audience. This publication is a compilation of information collected by other researchers and also an extract of the BA thesis of the author of this text.

Keywords

Polish rock music, political opposition, alternative culture