

# Marcin Rychlewski

---

## Kultura rocka w PRL-u : rekonesans

---

Kultura Popularna nr 2 (40), 18-25

---

2014

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marcin Rychlewski

**Kultura  
rocka  
w PRL-u. *Rekonesans***

Zdecydowana większość prac na temat rocka w PRL-u stawia w uprzywilejowanej pozycji nadawcę. Monografie te dotyczą *de facto* sceny rockowej w Polsce Ludowej – w ich centrum znajdują się wykonawcy, zespoły, organizacja życia muzycznego, zmagania z cenzurą itp. (zob. np. Zieliński, 2005; Idzikowska-Czubaj, 2011). Tymczasem jeśli rozpatrywać kulturę rockową tamtego czasu z przesunięciem akcentu na odbiorcę, okaże się, że jej obraz jest zgoła inny, dlatego że słuchano nie tylko rodzimych wykonawców, ale przede wszystkim – z a c h o d n i c h. Dlatego już na wstępie stawiam następującą tezę: podział na wykonawców polskich i zachodnich ma w tym przypadku charakter s z t u c z n y, dlatego że z punktu widzenia słuchającej publiczności nigdy nie obowiązywał. Opis kultury rockowej okresu PRL-u powinien uwzględniać znacznie szerszy kontekst, nie tylko krajowe zespoły i ich piosenki czy płyty, ale także dziennikarstwo muzyczne, rolę radia, nośniki, odtwarzacze, charakterystyczne przedmioty oraz gadżety.

Oczywiście nie oznacza to, że można postawić znak równości pomiędzy kulturą rocka w PRL-u a tą w Stanach Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii. I wbrew pozorom nie chodzi tutaj wyłącznie o odmienne realia społeczno-polityczne. Pierwsze różnice uwidoczniają się już chociażby przy działaniach periodyzacyjnych. O ile daty węzłowe dla anglosaskiego rocka stanowią cezury 1956 (początki rock'n'rolla), 1963 („brytyjska inwazja”), 1966 („przełom psychodeliczny”) i 1976 (punk rock), o tyle w przypadku polskiego rocka są to zupełnie inne przełomy: rok 1966, będący faktycznym początkiem *big-beatu*, i rok 1980, kluczowy dla rockowego *boomu*. Dodać też należy, że w historii polskiego rocka cezura 1966 stanowi raczej odpowiednik zjawisk stylistycznych typowych dla „brytyjskiej inwazji” niż „przełomu psychodelicznego”. Owo opóźnienie nie jest niczym nadzwyczajnym i nie daje się interpretować w kategoriach ustrojowych ograniczeń: wszystkie nowe zjawiska rockowe lat 60. i 70. pojawiały się na europejskim kontynencie z opóźnieniem wobec krajów anglosaskich. Wyjątek od tej reguły stanowi jedynie niemiecki rock awangardowy przełomu lat 60. i 70.

Niewątpliwie istotnym zjawiskiem, różnicującym rocka zachodniego i tego w PRL-u, było zapóźnienie technologiczne rodzimej muzyki. Mimo że stwierdzenie to zakrawa na oczywistość, należy przypomnieć, że w Polsce Ludowej brakowało dobrego sprzętu, gitar wysokiej klasy czy magnetofonów wielośladowych. Syntezatory Mooga należały do rzadkości. Ich szczęśliwymi posiadaczami byli w latach 70. Czesław Niemen i Józef Skrzek. Wypada zapytać, jak w takich warunkach miał się w pełni rozwinąć na przykład rock progresywny? I czy nie jest przypadkiem tak, że ilościowa przewaga zespołów wyrastających z punk rocka tylko po części wynikała z buntowniczego etosu punka, który lepiej się nadawał do skanalizowania młodzieżowych frustracji? A może nie bez znaczenia był tutaj fakt, że estetyka punkowa nie wymagała sprzętu wysokiej jakości?

## Non stop rock progresywny

O kształcie kultury rocka w PRL-u w dużym mierze przesądził charakter dziennikarstwa muzycznego. Czasopisma tamtego okresu, które traktowały o muzyce rockowej, można policzyć dosłownie na palcach jednej ręki, do najważniejszych należały „Non Stop” i „Magazyn Muzyczny”. Styl dziennikarstwa muzycznego miał przede wszystkim charakter e d u k a c y j n y, polegał on na prezentowaniu istotnych zjawisk, pojawiających się w Stanach Zjednoczonych

**Marcin Rychlewski** (ur. 1972) – pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się związkami pomiędzy literaturą a sztuką awangardową, kulturą rocka oraz mechanizmami współczesnego rynku wydawniczego. Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”, „Kulturze Współczesnej” i „Kulturze Popularnej”. Wyróżniony w konkursie K. i M. Górskich (2005). Jego ostatnie książki to *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury* (2013) oraz *Zapiski semiotyczne* (2014). emerski@amu.edu.pl

i Wielkiej Brytanii. Trudno się temu dziwić w sytuacji, kiedy dostęp do płyt oraz informacji na temat ważnych wykonawców był utrudniony. Z drugiej jednak strony ten miękki, relacjonujący styl dziennikarstwa muzycznego w oczywisty sposób kontrastował z twardym, niezwykle ideologicznym dziennikarstwem muzycznym spod znaku chociażby „Rolling Stone’a”, który był przede wszystkim miejscem ścierania się opinii i poglądów, nie zaś – przestrzenią, w której dostarcza się podstawowych faktów na temat płyt i ulubionych wykonawców.

Co ciekawe, ten rodzaj dziennikarstwa muzycznego utrwalił się po 1989 roku za sprawą „Tylko Rocka” i jego kontynuacji, czyli „Teraz Rocka” (słynne monograficzne wkładki!). Styl krytyki anglosaskiej spod znaku „Rolling Stone’a” próbowała przeszczepić na polski grunt najpierw „Machina”, a następnie „Muza” z – nazwijmy to oględnie – dość umiarkowanym sukcesem.

W jeszcze większym stopniu ten prezentystyczny styl dziennikarstwa muzycznego oddziaływał z radia, gdzie emitowano całe płyty – nieosiągalne nigdzie indziej (winyłowe longplaye, dostępne w ograniczonym asortymencie w „Peweksach”, kosztowały fortunę w przeliczeniu na miesięczne zarobki). Trudno dziś atakować legendy ówczesnego dziennikarstwa radiowego, takie jak Piotr Kaczkowski czy Tomasz Beksiński, że propagowali własne preferencje muzyczne, bo dzięki ich audycjom wszyscy wychowani w tamtym okresie poznawaliśmy niekiedy całe dyskografie ulubionych zespołów. Z drugiej jednak strony trzeba zauważyć przytomnie, że wskutek braku dostępu do zachodniej muzyki dziennikarze ci ukształtowali gust muzyczny całych pokoleń, prezentując muzykę z kręgu rocka progresywnego i hard rocka. Z dzisiejszej perspektywy można (i należy) zapytać zasadnie, jak wyglądałaby preferencje estetyczne generacji obecnych pięćdziesięciolatków, gdyby w latach peerelowskiej posuchy emitowano inną muzykę – na przykład z kręgu punk rocka czy niemieckiej awangardy przełomu lat 60. i 70.?

Znamienne również, że w krytyce muzycznej tamtego okresu nie pojawiły się kontrkulturowe interpretacje rocka, dokonywane w duchu marksizmu, dodajmy – niezwykle rozpowszechnione w kręgu anglosaskim. Ów uraz wobec tego typu ujęć wynikał – rzecz jasna – z faktu, że marksizm miał charakter obligatoryjnej doktryny. W efekcie polska kultura rockowa – wbrew amerykańskim i brytyjskim lewicowym korzeniom – po 1989 roku stanęła po stronie politycznej prawicy, co stanowi istotny ewenement. Anglosaski rock był przeważnie lewicowy.

## Kaseta *kontra* longplay

Aż do pojawienia się formatu mp3 cała zachodnia kultura rockowa rządziła się dialektyką singel – longplay. Po stronie 45-obrotowego singla, wprowadzonego w 1949 roku, należy zapisać takie zjawiska, jak prymat piosenki, szafy grające, użytkowy, głównie taneczny status rock’n’rolla i niewielkie znaczenie okładek. Z 33-obrotowym longplayem, którego początki sięgają 1948 roku, należy wiązać przełom psychodeliczny drugiej połowy lat 60., wzrost ambicji artystycznych, prymat albumu jako głównej formy wypowiedzi, wzrost znaczenia okładek, nierozzerwalność triady dźwięk – słowo – obraz, dwudzielność kompozycji (podział na stronę A i stronę B) oraz takie gatunki, jak concept album, suite rockowa i rock opera (więcej na ten temat: Rychlewski, 2011).

W przypadku kultury rockowej w PRL-u kluczowa wydaje się zupełnie inna opozycja, a mianowicie polski singel lub płyta długogrająca *kontra* kaseta. Polskie longplaye z państwowego monopolu nie dość, że były niskiej jakości,

to zawierały przeważnie rodzimą muzykę z tolerowanego przez władzę *mainstreamu*. Kojarzyły się one z „oficjalną” rozrywką i namiastką „buntu”, kontrolowaną przez partyjne kierownictwo. Muzyki zachodniej słuchano przede wszystkim z kaset. Nagrywano ją z radia, a w latach 80. w specjalnych punktach usługowych, zwanych potocznie „przegrywalniami”. Za pomocą kaset reprodukowano również nagrania zespołów z muzycznego podziemia, które z różnych przyczyn nie mogły zaistnieć w obiegu oficjalnym, a także takich artystów jak Jacek Kaczmarski.

W związku z tym, że kasetą stanowiła w tamtym okresie dominujący nośnik, pokolenia, przeżywające swoje inicjacje muzyczne w PRL-u, posiadały mniejszą wrażliwość na rockowe wizualia. Wynikało to z faktu, że okładki płyt po prostu nie znano (niekiedy drukowały je niektóre czasopisma, jak „Magazyn Muzyczny”). Wiedza na temat wizerunków scenicznych również była bardzo ograniczona: plakaty zachodnich zespołów czasem publikowały periodyki młodzieżowe. Zdjęcia te można było również nabyć w fotoplastikonach, stanowiły one też cenne trofea na strzelnicach, które znajdowały się w większości letnich kurortów. Do tego należy jeszcze dodać fakt, że występy zachodnich gwiazd należały do absolutnej rzadkości.

## Publiczne – prywatne

Opozycja płyta winylowa – kasetą uruchamia szereg innych opozycji, przede wszystkich tę, sprowadzającą się do relacji publicznej – prywatnej. Longplay i singel wiązał się z oficjalną kulturą i poniekąd wymuszoną „wewnętrzną” akceptacją dla rozrywki, lansowanej przez reżymowe media, do której należały festiwale w Opolu, Sopocie, Kołobrzegu i Zielonej Górze. Dla odmiany kasetą uosabiała to, co w peerelowskich realiach mogło być niezależne: intymność odbioru w prywatnej przestrzeni i „wewnętrzny” bunt wobec siermiężnej rzeczywistości.

W ślad za tymi rozróżnieniami można wskazać kolejne. Wojciech Burszta zauważa:

Muzyka jako nośnik kontrkulturowych filozofii okazała się jednym z najważniejszych instrumentów propagowania alternatywnych rozwiązań o charakterze kulturowym i politycznym. Sądzę, że pomimo ryzykownego charakteru tej opinii, można otwarcie przyznać: polska tradycja w sferze muzyki rockowej, a więc tej najmocniej kojarzonej z kontrkulturą, jest jednak stosunkowo uboga (Burszta, 2011: 71–87).

W realiach PRL-u płyta winylowa i kasetą konotowały więc jeszcze inną opozycję, a mianowicie krajowe – zachodnie. Jak słusznie zauważa znany antropolog kultury,

lata sześćdziesiąte były czasem odkrywania muzyki zachodniej, importu fascynacji i mody. Ich rezultatem były między innymi nagrania, których twórcy balansowali gdzieś na granicy hołubionej przez komunistyczną władzę kultury oficjalnej, a studenckim undergroundem” (ibidem).

Nie trzeba chyba nikomu uświadamiać, że z singli oraz płyt długogrających słuchano przede wszystkim rodzimej muzyki pop oraz (rzadziej) krajowego rocka, który nie dość, że miał przeważnie charakter wtórny wobec anglosaskiego, to jego wiarygodność była wątpliwa ze względu na jego uwikłanie w rodzimy *show business*, kontrolowany przez władzę. Z kaset odtwarzano nagrania The Beatles, The Doors, Pink Floyd, Led Zeppelin, czy The Clash, a zatem zespołów, których autentyczność przekazu nie budziła wątpliwości. Co więcej, muzyka tych grup stanowiła powiew świata Zachodu, istotną alternatywę wobec wszechobecnej szarości i tandety.

## Kwestia buntu

Nie jest wielką sztuką znęcanie się nad wtórnością polskiego rocka. Stwierdzenia, że Czerwone Gitary były imitacją Beatlesów, Skaldowie – The Beach Boys, Lady Pank – The Police, a Republika – Talking Heads nie są już obecnie ani efektowne, ani do końca oczywiste. Warto natomiast powiedzieć kilka zdań na temat rodzimego *big beatu* lat 60. O jego niskiej wiarygodności, rozpatrywanej z perspektywy rockowego etosu, nie przesądziła wcale infantylność tekstów (*nota bene* teksty piosenek The Beatles czy The Beach Boys z początku lat 60. również trąciły banałem). Kluczowa była tutaj, jak się zdaje, ikoniczna obudowa na modłę ludową, typowa dla Skaldów, Trubadurów, No To Co, a nawet Niemena. Zastosowanie w tym przypadku terminu rock cepeliowski wydaje mi się jak najbardziej zasadne. Folkowe inklinacje zespołów anglosaskich stanowiły sygnał nonkonformizmu, autentyczności i szczerości przekazu, były ponadto manifestacją ciągłości pomiędzy akustyczną tradycją ludową a elektrycznym rockandrollem. W polskich realiach ludowość miała zgoła inny charakter: była ustępstwem wobec odgórných dyrektyw, wobec określonej doktryny ideologicznej i estetycznej, której tradycja sięgała socrealizmu.

Niemniej historia rocka, także rodzimego, pełna jest paradoksów. Jeśli zapomnimy na moment o tym, że owa ludowość była częścią pewnego kompromisu wobec władzy, okaże się, że stanowi ona o artystycznej oryginalności polskiego rocka. Mówiąc krótko: żaden z anglosaskich zespołów rockowych nie sięgałby po słowiańską tradycję ludową, chociażby góralską, bo i po co? Z tego chociażby powodu zarzucanie polskim wykonawcom epigonizmu i wtórności powinno się odbywać z większym umiarem. Nie zmienia to oczywiście faktu, że trudno *big beat* przełomu lat 60. i 70. traktować w kategoriach zjawiska wywrotowego w jakimkolwiek sensie.

Osobną kwestią pozostaje wpływ rocka na rozmaite subkultury: hippisów, punków, skinheadów czy metalowców. Anna Idzikowska-Czubaj słusznie zauważa, że w latach 70.

młodych ludzi zepchnięto do „getta” młodzieżowego – hamowano ich naturalną ekspansywność. Skutki tych działań obrazują trendy zmian w świadomości młodzieży. Były one, począwszy od 1974 roku wyłącznie spadkowe. Malą popularność wartości intelektualnych, socjocentrycznych i estetycznych. Towarzyszył temu brak aspiracji i osobistego zaangażowania w procesy makrospołeczne (Idzikowska-Czubaj, 2011: 322–323).

Nie inaczej było w przypadku Jarocina, będącego w istocie wentylem bezpieczeństwa dla władzy. Cytowana badaczka trafnie używa tutaj pojęcia „rezerwatu”:

Z jednej strony była to oaza wolności – kilka tysięcy ludzi, wspaniała muzyka; z drugiej – ogromne siły militacyjne, które starały się pokazać każdemu, gdzie jest jego miejsce. Młodym ludziom, zamkniętym w jarocińskim rezerwacie, często dawano do zrozumienia, że wszystko jest pod kontrolą. [...] Zwracano szczególną uwagę na kwestię zapewnienia odpowiedniej kontroli bezpośredniej tego, co działo się na scenie i poza nią – starano się poddawać kontroli śpiewane teksty piosenek, jak i pole namiotowe, na którym zakwaterowani byli widzowie festiwalu (ibidem: 303).

Mimo ugruntowanego społecznie podziału na telewizyjny i radiowy *mainstream* oraz *undergroundowy* Jarocin, trzeba powiedzieć wyraźnie, że tego typu opozycja – jakkolwiek działa na wyobraźnię – jest do pewnego stopnia myląca. Festiwal jarociński, który obrósł w swoistą legendę, nigdy nie był w pełni niezależny, przynajmniej w takim sensie, jak niezależny był na przykład „drugi obieg” literacki. Jego *undergroundowy* charakter był bowiem ściśle reglamentowany.

Rockową kontestację w PRL-u z perspektywy odbiorcy można zilustrować za pomocą dwóch sytuacji. Pierwsza z nich to taka, kiedy bunt przybierał formy „zewewnętrzne”, ale wyraźnie ograniczone w czasie i w przestrzeni. Był zamknięty w specjalnie wytworzonych przez władzę „rezerwatach” lub „gettach”. Ten model najtrafniej ilustruje festiwal w Jarocinie, gdzie rozmaite subkultury, manifestujące swoją odmienną i niechęć wobec systemu, były poddane ścisłej kontroli przez ów system. Przypominało to trochę czasowe wywracanie świata na opak w trakcie karnawału z zachowaniem dotychczasowego porządku, który odwrócenie obowiązującego ładu sankcjonował.

Druga sytuacja, w moim przekonaniu bardziej powszechna i w związku z tym modelowa, miała charakter „wewnętrznego” sprzeciwu, który znajdował ujście w intymnym odbiorze w prywatnej przestrzeni. Obcowanie z muzyką obejmowało jednostkę lub niewielką wspólnotę. Odbiór ten, podobnie jak gromadne uczestnictwo w festiwalu, wiązał się z czasem wolnym. Różnił się jednak zasadniczo tym, że przybierał postać czegoś, co najchętniej nazwałbym „emigracją wewnętrzną”. Radio i kasetę z zachodnią muzyką odgrywały w tym doświadczeniu zasadniczą rolę.

## Zakończenie

Historię polskiej kultury rockowej okresu PRL-u należałoby w zasadzie napisać od nowa. Powinna ona obejmować nie tylko polskich wykonawców, ale również, a może przede wszystkim – zachodnich. Takie ujęcie musiałoby poniekąd zmierzać w kierunku problematyki recepcji i to wiodącej w dwóch kierunkach. Po pierwsze tego, w jaki sposób dorobek najważniejszych zachodnich grup (czy wręcz całych nurtów) został przyswojony, przetworzony i zreinterpretowany przez rodzimych wykonawców. Bo twierdzenie, że w przypadku polskich zespołów mieliśmy do czynienia wyłącznie z podejściem alegacyjnym, jest

nie tylko krzywdzące, ale po prostu nieprawdziwe. W polskiej muzyce krzyżowały się echa rozmaitych zjawisk światowego rocka, jazzu i awangardy, a te w połączeniu z wpływami ludowymi i estetyką spod znaku Piwnicy Pod Baranami dawały częstokroć efekty zaskakujące, nowatorskie i oryginalne.

Drugi kierunek badań nad recepcją powinien wieść w stronę publiczności i jej gustów, widzianych w perspektywie nie jednego, lecz kilku pokoleń. Mówiąc o tym nie można oczywiście stracić z oczu pośredników pomiędzy nadawcami a odbiorcami, czyli dziennikarzy. Tak się bowiem złożyło, że w okresie PRL-u było zaledwie kilka wielkich osobowości dziennikarskich, które w zależności od punktu widzenia ukształtowały/wypaczyły preferencje estetyczne całego społeczeństwa. Wypada przecież zapytać, jak to się stało, że w Polsce status grup „kultowych” zyskały takie zespoły jak Budgie czy Eloy, które nie odniosły oszałamiającego sukcesu nawet we własnych krajach.

Pozostają wreszcie kwestie technologiczne. I nie chodzi tutaj o problemy artystów rockowych ze sprzętem wysokiej jakości, ale również o analogiczne kłopoty odbiorców, którzy zmuszeni byli słuchać źle wytłoczonych płyt, doświadczać przykrości, związanych z wkręcającymi się kasetami i wciąż psującymi się (przyspieszającymi lub zwalniającymi) magnetofonami. Czy muzyka, emitowana z radia, była w stanie ujawnić wszystkie swoje dźwiękowe zalety i niuanse? W jaki sposób wpływało to na percepcję muzyki? Czy nie jest tak, że dopiero teraz, posiadając sprzęt wysokiej jakości i dostęp do zremasterowanych wersji albumów, jesteśmy w stanie docenić całe bogactwo dźwiękowe takich płyt, jak *The Dark Side Of The Moon* Pink Floyd czy *Brothers In Arms* Dire Straits?

Trzeba by również wspomnieć o doświadczeniach indywidualnych, czyli o tym, czym dla nas, każdego z osobna, była muzyka rockowa lat 60., 70. i następnej dekady. Co ona z nami zrobiła? W jaki sposób wpłynęła na nasze życiorysy intelektualne: doświadczenia literackie, artystyczne, kariery zawodowe, a nawet wybory polityczne. Czy rację miał Allan Bloom, twierdząc, że rock prowadzi do duchowej degradacji (Bloom, 1997: 78–94)? Sądzę, że każdy, poczynając od muzyków, dziennikarzy, a skończywszy na odbiorcach ma na ten temat swoją własną narrację.

Tak czy inaczej historia kultury rocka w PRL-u nie powinna tracić z oczu publiczności. Bo nawet pod względem ilościowym znaczniejszą częścią tejże kultury byliśmy my. Słuchacze.



## WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- Bloom A. (1997). *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*. Przeł. T. Bieroń. Poznań.
- Burszta W. (2011). *Osmoza kulturowa. Kontestacja w PRL*, [w:] Goszczyńska J., Królak J. i Kulmiński R. (red.), *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*.
- Dorobek A. (2001). *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*. Bydgoszcz.
- Idzikowska-Czubaj A. (2011). *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*. Poznań 2011.
- Rychlewski M. (2011): *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk.
- Sipowicz K. (2008). *Hipisi w PRL-u*, Warszawa.
- Siwak W. (1993). *Estetyka rocka*. Warszawa.
- Zieliński P. (2005). *Scena rockowa w PRL-u. Historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa.