

**Natalia Grądzka, Antoni Michnik,
Mateusz Migut, Klaudia
Rachubińska, Xawery Stańczyk**

**Maszyna do nadawania
autentyczności : perypetie polskiej
muzyki popularnej w latach 80.**

Kultura Popularna nr 2 (40), 26-42

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Natalia Grądzka,
Antoni Michnik,
Mateusz Migut,
Klaudia Rachubińska,
Xawery Stańczyk

Maszy- na do nada- wania

autentyczności *Perypetie polskiej muzyki popular- nej w latach 80.*

(Tekst jest pokłosiem seminarium *Muzyka i wizualność w czasach popkultury: PRL lata 80-te.*, prowadzonego w Instytucie Studiów Zaawansowanych przez Zespół Badań Praktyk Późnej Nowoczesności)

Pod koniec lat 80. wydany został zbiór esejów Jamesa Clifforda *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, zawierający klasyczny tekst *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury* (Clifford, 2000). Autor przygląda się z bliska zachodnim praktykom kolekcjonerskim, badając mechanizmy ich działania, przynależną im tendencję do klasyfikacji i hierarchizacji oraz ideologiczne uwikłanie w imperialistyczne i europocentryczne narracje. Clifford zauważa, że już sam opis kulturowy fenomenu jest formą jego kolekcjonowania – rozumianego jako dokonywanie arbitralnych wyborów włączających jedne obiekty, a wykluczających inne, narzucanie im określonego porządku taksonomicznego i hierarchicznej struktury, wyjmowanie przedmiotów i zjawisk z ich oryginalnego kontekstu. W tej perspektywie kolekcjonowanie sprowadzić można do rekontekstualizacji: to właśnie nałożenie nowej ramy – najczęściej zresztą niezgodnej z pierwotnymi znaczeniami i funkcjami przedmiotu lub od nich niezależnej – stanowi o kolekcjonerskiej wartości obiektu i jego miejscu w systemie klasyfikacji. Jak pisze dalej Clifford, „w trakcie usuwania przedmiotów i zwyczajów z ich bieżącej sytuacji historycznej” wytwarza się kluczowy dla nowego statusu przedmiotu „autentyzm” (ibidem: 246), a systematyzujące podziały oraz „rozróżnienia dokonane w określonych momentach tworzą ogólny system przedmiotów, w obrębie którego krążą i nabierają sensu cenione artefakty” (ibidem: 239).

Clifford bada warunki rządzące nadawaniem przedmiotom – pochodzenia przede wszystkim nie-zachodniego – znaczeń, wartości oraz swoiście rozumianego autentyzmu przez zachodnie instytucje muzealne. Dowodząc, że każdy egzotyczny obiekt postrzegany jest albo jako „interesujący” (a więc przynależący do porządku etnografii), albo jako „piękny” lub „oryginalny” (zatem wpisany w język estetyki) – zgodnie z zasadami „kwadratu semiotycznego” A.J. Greimasa (Greimas i Rastier, 1968), szkicuje system „sztuka–kultura”, który pełni w dyskursie instytucjonalnym funkcję „maszyny do nadawania autentyczności” (Clifford, 2000: 242). „Maszyna” ta klasyfikuje przedmioty, które dostaną się w jej tryby, przez przypisywanie ich do jednej z czterech sfer semantycznych (zob. ryc. 1) wywiedzionych z podwójnej opozycji: oprócz poziomej osi podziału na „arcydzieła” (sztuka/ niekultura) i „artefakty” (kultura/niesztuka), Clifford wyprowadza ze schematu Greimasa pionowy wymiar „autentyczne” – „nieautentyczne”. W diagramie powstają więc ćwiartki: (1) „autentycznych arcydzieł” – obiektów oryginalnych i jednostkowych, związanych z dyskursem koneserstwa i rynku sztuki; (2) „autentycznych artefaktów”, traktowanych jako wytwory kultury tradycyjnej i folkloru; (3) „nieautentycznych arcydzieł”, w tym przede wszystkim przedmiotów pozbawionych wielowiekowej tradycji, stanowiących niepospolite *novum* – mieszczą się tu nie tylko wynalazki i dzieła techniki, ale też antyszuka, *ready-mades* i falsyfikaty; i wreszcie (4) „nieautentycznych artefaktów”, czyli powielanej, komercyjnej „nieszuki”, zebranej przez Clifforda pod wiele mówiącym mianem „sztuki dla turystów”.

System ten umożliwia „właściwe” (tzn. zgodne z intencją klasyfikującego) umieszczenie niemal każdego przedmiotu w złożonej sieci kontekstów, wartości i znaczeń. Pozycja obiektu w zaproponowanym przez Clifforda schemacie nie jest jednak stała: systemy porządkujące rządzą się zestawem kryteriów nie tylko bardzo złożonych, ale też historycznie zmiennych. Efektem tego jest nieustanny ruch, następujący zazwyczaj – przynajmniej w przypadku badanych przez Clifforda artefaktów plemiennych – w kierunku wartości jednoznacznie pozytywnych („autentyczne arcydzieło”). Przedmioty mogą jednak przemieszczać się po diagramie niemal bez ograniczeń: przynależny dziedzinie „autentycznych arcydzieł” obraz malarski może okazać

Natalia Grądzka – doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej UW, absolwentka UW, L'Université Paris-IV Sorbonne i Collegium Civitas; zajmuje się kulturą popularną lat 80. nataliagradska@gmail.com

Antoni Michnik – absolwent Instytutu Historii Sztuki UW, student Kolegium MISH UW. Od jesieni 2013 w redakcji „Glissanda”. Publikował między innymi w „Kwartalniku Filmowym”, „Zeszytach Literackich”, „Kontekstach”, „Glissandzie”. Zajmuje się kręgiem kultury niemieckiej oraz związkami muzyki z wizualnością. antek_antek@poczta.onet.pl

Mateusz Migut – doktorant Instytutu Psychologii UW, absolwent MISH UJ; obszar badawczy to społeczna psychologia muzyki i edukacja muzyczna. matmigut@gmail.com

Klaudia Rachubińska – doktorantka Instytutu Kultury Polskiej UW, absolwentka Wydziału Psychologii UW; do jej zainteresowań należy problematyka płci kulturowej (gender) w muzyce rozrywkowej, związki między muzyką a wizualnością oraz problematyka ciała w kulturze. claudia6@wp.pl

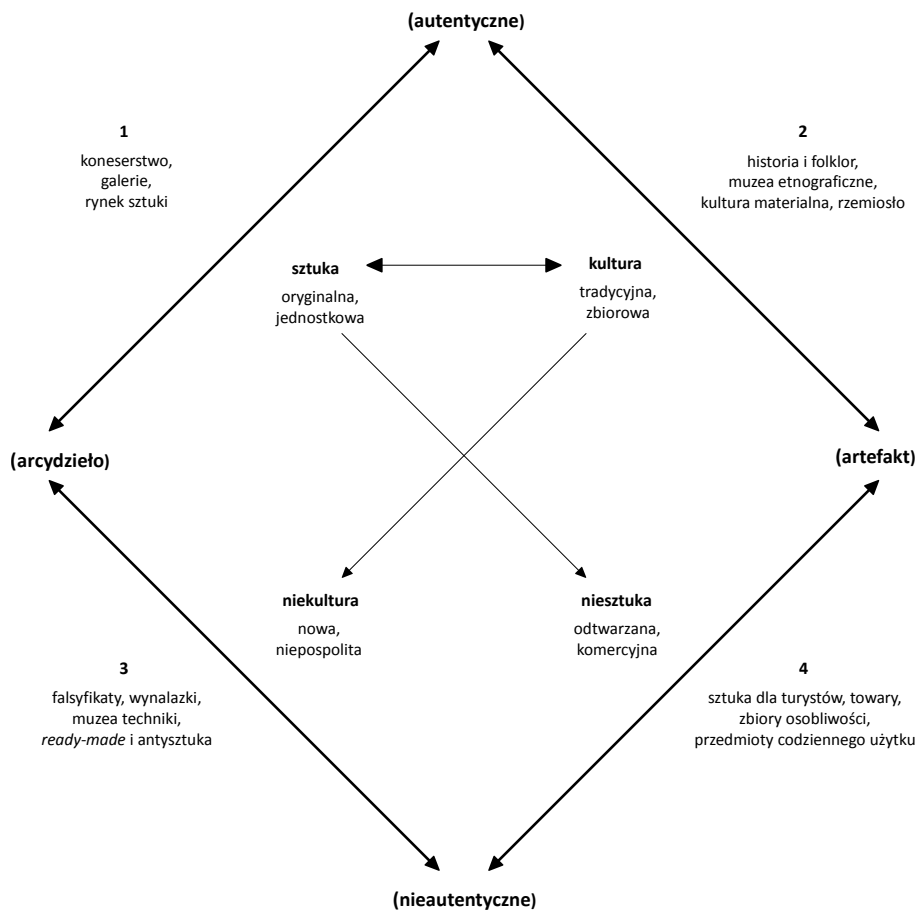
Xawery Stańczyk – skończył kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej UW i socjologię w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat kultury alternatywnej w Polsce w latach 1978–1996. legendarnyxavery@gmail.com

się falsyfikatem („nieautentyczne arcydzieło”), wytwór folkloru może być uznany za cenny „autentyczny artefakt” albo za towar z porządku komercyjnej „niesztuki”, jak też w wyniku przemian w obrębie dyskursu estetycznego może trafić na rynek sztuki jako „autentyczne arcydzieło” (ibidem: 243 i nast.). Podkreślając historyczny charakter systemu „sztuka–kultura” Clifford kładzie szczególny akcent właśnie na mobilność obiektów. „Miejsce i wartość przypisane kolekcjonowanym artefaktom zmieniały się i będą się zmieniać nadal” (ibidem: 244), co na synchronicznym diagramie oddać można jedynie za pomocą ciągów wektorów lub obszarów ambiwalencji, a nie w formie punktów. To właśnie zmienność oraz zależność od kontekstu instytucjonalnego sprawiają, że w obcowaniu z systemem „sztuka–kultura” szczególnego znaczenia nabiera historyczna samoświadomość badaczy i jawność przyjmowanych punktów odniesienia.

Operacjonalizacja schematu Clifforda na użytek opisu muzyki popularnej lat 80. w PRL-u możliwa jest po przyjęciu szeregu założeń oraz odniesieniu się do kilku problematycznych kwestii. Przede wszystkim, system Clifforda związany jest z mechanizmami instytucjonalizacji sztuki i kultury oraz narzucania dominującego dyskursu. Po drugie, jest to system kolonialny, a więc związany z historyczną sytuacją relacji między kulturą zachodu a kulturą kolonizowaną. Opisywany przez samego Clifforda potencjał translacji systemu „sztuka–kultura” oznacza w naszym przypadku to, że kolonialno-europocentryczna dominacja nad dyskursem zostaje powielona we władzy nadawania znaczeń przez różne instytucje, które wytyczają ramy jego pola (media, wytwórnie, festiwale). Kluczowym czynnikiem pozwalającym na dokonanie przeniesienia w omawianym przypadku jest to, że dyskurs muzyki popularnej w Polsce lat 80. był rzeczywiście „Maszyną do nadawania autentyczności”, gdyż kategoria ta odgrywała centralną rolę przy pozycjonowaniu danych wykonawców na muzycznej scenie.

Diagram Clifforda dotyczy w pierwszej kolejności przedmiotów, które poddawane są różnym praktykom kolekcjonowania oraz organizacji. Chcemy zaproponować perspektywę, w której kolekcjonowanie oznacza tworzenie porządków w obrębie pola kulturowych artefaktów rozumianych szerzej niż konkretne przedmioty. W naszym ujęciu kolekcjonowaniem jest polityka wydawnicza danej wytwórni, ramówka radia, układ treści czasopisma, skład danego festiwalu, polityka odznaczeń państwowych, a także kolejność w plebiscytach, bądź na listach przebojów.

Clifford odwołuje się do przekształcenia, jakiego na wyjściowym schemacie Greimasa dokonał Fredrick Jameson (1981: 165–169), „dostosowując to twierdzenie do krytyki kulturowej” (Clifford, 2000: 241). Istotą zabiegu Jamesona było „uhistorycznienie” schematu w odniesieniu do fabularnych narracji. Jameson wprowadził czas do statycznego schematu Greimasa interpretując to, jak wartościowane w danej narracji są różne momenty przeszłości. Podobne zabiegi można doskonale zaobserwować w dyskursach medialnych lat 80., przeciwstawiających gwiazdy lat 70. nowej, „młodzieżowej” muzyce. Naszym celem jest jednak przede wszystkim „uhistorycznienie” diagramu Clifforda. Chcemy go „puścić w ruch” – pokazać, jakie możliwości przemieszczania w jego (czaso)przestrzeni mieli poszczególni artyści muzyki popularnej: jakie podejmowali zabiegi, aby zająć określone miejsce w systemie i jak próbowali się w nim poruszać. Równocześnie pragniemy nieco „rozszerzyć” monolityczny charakter systemu Clifforda, przez pokazanie, jak poszczególni aktorzy tworzący system umieszczali tych samych wykonawców równolegle w różnych jego częściach.



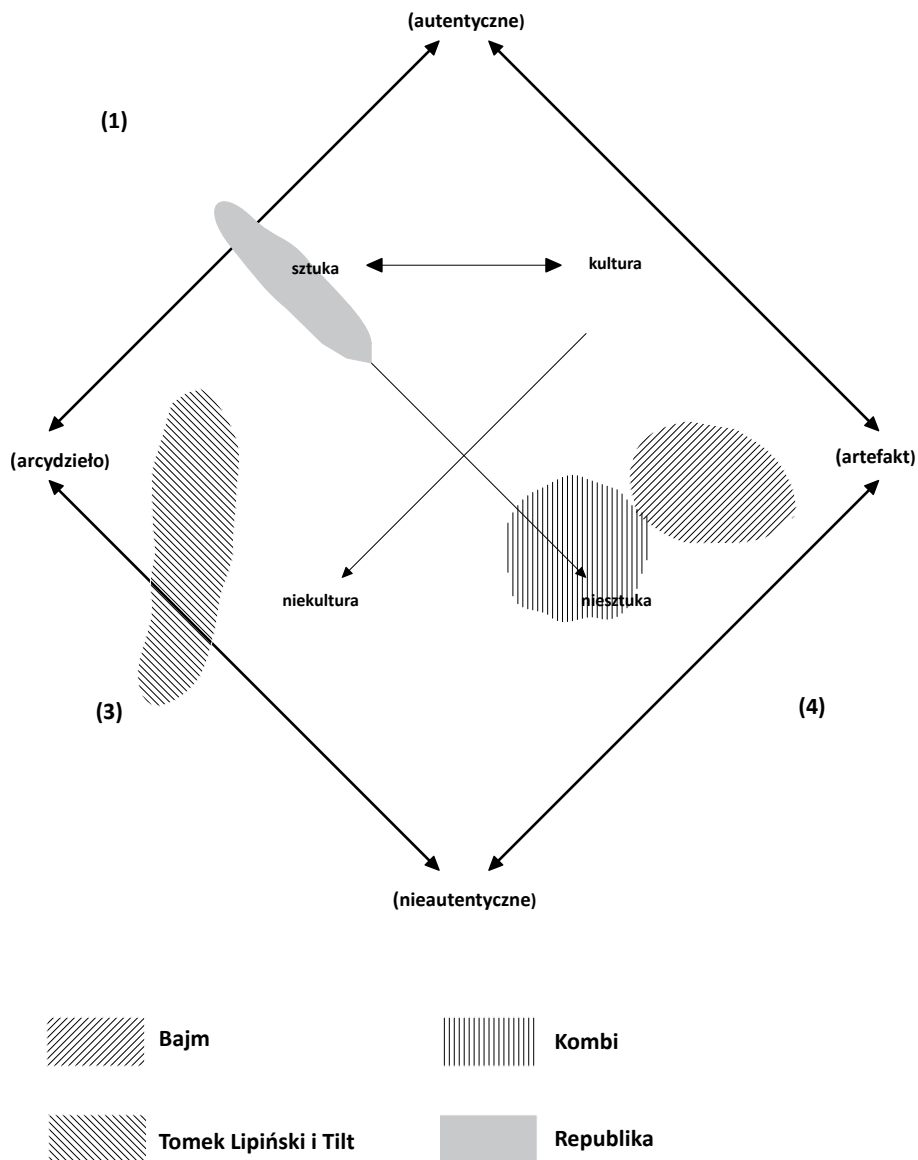
ryc. 1 System sztuka-kultura, maszyna do nadawania autentyczności (Clifford 2000, s. 242)

Kulturowa dekada, którą wybraliśmy stanowi moment zwrotny w historii muzyki popularnej w Polsce. Jej początek przypada na koniec lat 70., kiedy zainicjowany został ruch Muzyki Młodej Generacji, zaś równolegle wyłoniła się scena punkowa (Idzikowska-Czubaj, 2011). Te dwa zjawiska miały następnie kluczowe znaczenie dla dyskursu wokół muzyki popularnej co najmniej do przemian roku 1989. Grunt pod te procesy przygotowany został zaś przez rozwój muzyki popularnej przez całą epokę lat 70., w których polskie społeczeństwo, korzystając z nieco szerszego otwarcia na Zachód, zaczęło intensywniej konsumować nie tylko dobra materialne, lecz także kulturalne. Kres względnego dobrobytu w drugiej połowie tej dekady wydaje się nieprzypadkowo łączyć z przypadającą wówczas zmianą w muzyce: z jednej strony, upowszechnieniem instrumentów klawiszowych i elektronicznych w popie, z drugiej – gitarowym boorem rockowym. Oba te fenomeny przeplatały się w następnej dekadzie, przeoranej – także w sferze kultury popularnej – już na samym jej początku przez stan wojenny, który w wielu przypadkach zerwał ciągłość instytucjonalną i wydawniczą, jak również odcisnął mocne piętno na wyobraźni zbiorowej, czego świadectwa znaleźć można w twórczości muzycznej. Sytuacja ustabilizowała się około połowy lat 80. – druga część tej dekady cechowała się kontynuacją trendów i wzorów ukształtowanych w latach 1983–1985, a w niektórych przypadkach nawet wcześniej; aż po roku 1988 powszechne wręcz było narzekanie na stagnację krajowej sceny rockowej (por. Gołaszewski, 1988).

Cztery zespoły, których przemieszczenia w diagramie Clifforda poddamy analizie, wybrane zostały ze względu na ich zróżnicowanie stylistyczne, gatunkowe, genealogiczne i społeczne. Jednocześnie wszystkie te zespoły mają cechy wspólne: wszystkie rozpoczynały działalność pod koniec lat 70. lub na przełomie dekad, bez obciążenia wcześniejszymi uwarunkowaniami na scenie muzycznej. Wszystkie zdobyły popularność i uznanie krytyków, choć innymi drogami, w innych grupach publiczności i w oczach innych krytyków. Wreszcie, wszystkie były niejednoznaczne, w przeciwieństwie do na przykład (I) Tercetu Egzotycznego, któremu powszechnie i konsekwentnie odmawiano cech tak „autentyczności”, jak i „arcydzieła”, (II) płyt Voo Voo, ze *Sno-powiązatką* na czele, które jednogłośnie były uznawane za „autentyczne” „arcydzieła”, (III) muzycznych performansów Radia Warszawa, sytuowanych w obszarze „niekultury”, jako rodzaj technicznych eksperymentów i antyszuki, czy (IV) Józefa Brody, lokalizowanego w obrębie tradycyjnej, ludowej „kultury” (którego utwór *Swoboda* znalazł się zresztą na nowofalowej kompilacji *Fala*).

Krytycy muzyczni od samego początku istnienia grupy Kombi próbowali usytuować jej twórczość w konkretnym gatunku. Kiedy w 1980 roku związany z Muzyką Młodej Generacji zespół wydał pierwszą płytę, można ją było określić jako mieszankę pop-rocka z funkiem i muzyką fusion. To „kombinowanie” na pograniczu różnych stylów uzyskało potwierdzenie w nazwie grupy, a realizowało się poprzez wyjście poza typowe instrumentarium. Prócz gitar i perkusji, w zespole pojawiały się coraz to nowe instrumenty klawiszowe i elektroniczne, fetysze Sławomira Łosowskiego. W przyszłości kombinacja stylów będzie powodem niezadowolenia ze strony recenzentów, którzy z tego powodu oceniali twórczość grupy jako „nieautentyczną”, bowiem niezależnie od konkretnych działań samego zespołu, plasowali ją w paradygmacie rockowym.

Kombi nigdy nie dorobiło się statusu zespołu „kultowego”. Widać to po obecności w gazetach: gdy w 1983 roku tygodnik „Razem” zaczął publikować kolorowe plakaty gwiazd muzyki pop i rock, Bajm pojawił się dwukrotnie



ryc. 2 Pozycje zespołów w systemie sztuka-kultura (1979–1981)

w ciągu roku, podczas gdy Kombi ani razu. Co prawda na listach przebojów, utwory Kombi gościły wtedy regularnie, ale z reguły (np. *Ślodka jest noc*) nie przebijały się do pierwszej piątki i nie utrzymywały się długo; piosenki Kombi pojawiały się i znikaly (np. *Nie ma jak szpan* na Liście Przebojów Programu 1) i z trudem plasowały się w ówczesnych zestawieniach rocznych.

Kombi nie zrobiło błyskawicznej kariery, ich działalność muzyczną można określić jako rozciągnięte w czasie kolekcjonowanie sukcesów (umieszczanie piosenek na listach przebojów, występy na największych festiwalach muzycznych w Polsce i nagrody: m.in. Złote Płyty oraz nagroda im. Stanisława Wyspiańskiego wręczana przez ministra ds. młodzieży). Status Kombi przejawiał się również w sposobie, w jakim o nim mówiła „ulica”. O najbardziej wyrazistych zespołach (tak wprowadzających fanów swoją muzyką i wizerunkiem w euforię, jak i zniechęcających do siebie całą resztę społeczeństwa) krążyły różnego rodzaju wierszyki i powiedzenia o wyraźnie skierowanym ostrzu („Republika-syf muzyka”, „Czy to dzuma, czy cholera? Nie, to Maanam się wydziera”), podczas gdy o zespole Łosowskiego mówiono (a także pisano w prasie) w tonie raczej neutralnym: poszło w lud „Gra i trąbi zespół Kombi” rzucone przez nieznanego dyskdżokeja (wśród których zespół miał dobrą renomę i był chętnie puszcany w dyskotekach) ([NN], 1985: akapit 1).

Największą wartością i cechą charakterystyczną zespołu były od samego początku umiejętności warsztatowe (por. tytuł artykułu Adama Halbera: *Firma solidna*, 1984: 18). Kontrowersje wśród krytyków pojawiały się na poziomie nie „jak” grają, ale „co”: muzykom zarzucano, urągający ich możliwościom i ambicjom, „zbyt oczywisty ukłon w stronę publiczności, [co] na Zachodzie określa się mianem komercjalizacji” (ibidem). Do głosu krytyków przyłączyli się sami słuchacze, nazywając balladę *Przytul mnie* „super-sexy-disco-kiczem” (NN, 1981: 26). Dziennikarze branżowi ubolewali, że „tak sprawny zespół nie potrafi zrozumieć, iż najlepiej wychodzi mu granie żywiołowego rock and rolla [...], a nie elektronicznych dywagacji czy kawałków pseudo-soulowych” (ibidem). Niczym w ujęciu Mary Harron (1989: 209–210) „żywiolowy” rock’n’roll sytuuje się po stronie tego, co autentyczne i twórcze, podczas gdy „elektroniczne dywagacje” to eksperymenty, które cechuje powierzchowność i zmienność. Używając kategorii Harron można powiedzieć, że Kombi w 1981 było zespołem grającym pop i na diagramie Clifforda sytuowało się po stronie „artefaktu”. Recenzję płyty *Królowie życia* z 1981 roku kończyło zdanie: „Za muzyką nie widać ani indywidualności grupy, ani jej własnego oblicza” (R[zewuski], 1981: 17)

Skupienie na warsztacie w połączeniu z powolnym kolekcjonowaniem osiągnięć okazało się skuteczną metodą w przechodzeniu od „nieszuki” do „sztuki”. W 1984 roku „grupa Kombi trafiła na Panteon” (Halber, 1984: 18). Występ na festiwalu w Opolu stał się wielkim sukcesem, na widowni wybuchły „paroksyzmy szału”, które „ekspłodowały ze zdwojoną siłą” (ibidem). W narracji dziennikarza Kombi, ta „solidna firma”, „przygotowywała się do tego sukcesu przez wiele lat” (ibidem). Wraz z nagrodą publiczności festiwalu opolskiego za *Ślodkiego miłego życia* zespół zbliżył się do statusu „sztuki” – przesuwając się na naszym wykresie ku sferze „autentycznego arcydzieła”, lecz nigdy tam nie docierając.

Po występie w Opolu i wydaniu trzeciej płyty (*Nowy rozdział*, w opinii krytyków najlepszej) (Weiss, 1984: 11), percepcja Kombi zaczęła się zmieniać. Z jednej strony recenzenci zwracali uwagę, że nowym albumem zespół pokazał, że wreszcie znalazł odpowiednią dla siebie stylistykę (stał się bardziej spójny,

a zatem bardziej „autentyczny”), z drugiej wypełnił lukę, trafiając w gusta słuchaczy i ich zapotrzebowanie na „nowoczesną muzykę taneczną” (ibidem).

W 1985 roku Kombi wydało czwarty album studyjny i umocniło swoją pozycję, grając koncerty na festiwalach, wyjeżdżając w trasy zagraniczne (por. Halber, 1987: 4) i wydając *Best Of* (1985). W 1989 zespół nagrał jeszcze jeden album (*Tabu*) i niezależnie od oceny płyty przez krytyków, z panteonu nie spadł. Wspinaczka po stopniach kariery ułożonej z akumulowanych sukcesów nadała im w oczach publiczności, a następnie krytyków, status zespołu znanego i lubianego, budzącego pozytywne emocje. Jest to najwyższe miejsce, jakie może osiągnąć zespół posiadający renomę rzemieślnika. Nie tracąc jej aż do rozpadu trzy lata później.

Rozpoczynający karierę Bajmu sukces na festiwalu w Opolu w 1978 roku oraz „ogniskowy” charakter piosenki *Piechotą do lata*, która przyniosła im drugie miejsce w konkursie debiutów, usytuowały zespół zdecydowanie bliżej „kultury” niż „sztuki”. I choć ówczesny „harcerski” repertuar Bajmu oceniony został po występie na czerwcowym II Młodzieżowym Festiwalu Piosenki w Toruniu jako „najlepsza propozycja do wspólnego śpiewania” (Pielka, 1978: 18), nie ulega wątpliwości, że zespół już wówczas mieścił się raczej po stronie komercyjnej „sztuki użytkowej” niż postrzeganej jako autentyczna kultura tradycyjnej – a więc głównie w obszarze „nieszuki”. Status ten potwierdziły wygrane przez zespół w 1979 roku plebiscyty: „Świata Młodych” (w kategorii „talent”) oraz na największy przebój III MFP w Toruniu (Bajm, 2014).

Mimo to utwory Bajmu wkroczyły na pierwsze miejsca list przebojów dopiero w roku 1982: *W drodze do jej serca* (4 tygodnie na I miejscu) i *Co mi Panie dasz* święcili tryumfy na liście Programu I Polskiego Radia, ten drugi trafił także na szczyt Telewizyjnej Listy Przebojów. Jak pisał recenzent „Magazynu Muzycznego Jazz”, wydana rok później pierwsza płyta grupy, zatytułowana po prostu *Bajm*, wpisując się w formułę „rewii przebojów”, budziła zarazem „nieco kontrowersji” – wyraźna zmiana estetyki i nowy, „ekstrawagancki” wizerunek wokalistki nie stały jednak na przeszkodzie dalszemu „trafianiu w masowy gust” (Królikowski, 1984: 28). Dostrzeżone przez recenzenta „ślady artystycznych ambicji” wskazują na chęć wyrwania się z pola „nieszuki” w stronę obszaru „autentycznych arcydzieł”, jednak ostateczny efekt okazał się „nużący” – „MM Jazz” konsekwentnie sytuował Bajm w strefie „nieautentycznych artefaktów”.

Piszący dla „Literatury” Piotr Bratkowski był dla lubelskiej grupy jeszcze bardziej surowy: Bajm (podobnie jak Kombi) był według niego jednym z „lansowanych we wszystkich programach radiowych” i „kreowanych na gwiazdy pierwszej wielkości” zespołów „o bardzo nikłych umiejętnościach i jeszcze gorszym guście” (Bratkowski 1983/2003: 26). Traktując twórczość rodzeństwa Kozidraków jako bezwartościową „sztukę dla turystów” (albo i gorzej), dostrzegł artystyczne aspiracje zespołu – i wyszydził je bez litości, pisząc o występie grupy na festiwalu w Opolu: „obcujemy z prawdziwym dramatem na estradzie, a może nawet tragedią” (tamże: 30).

Po latach konsekwentnego – nie licząc kilku niezbyt pochlebnych recenzji – ignorowania istnienia Bajmu, w sierpniu 1986 roku „Magazyn Muzyczny Jazz” na wyraźne życzenie czytelników przeprowadził rozmowę z Kozidrakiem i Pietrasem (1986: 15). Prowadzący wywiad zadawali powierzchowne, sztamkowe pytania, z trudem kryjąc irytację i brak zainteresowania dokonaniem zespołu; rozmowa ta w niczym nie przypomina przeprowadzonych w podobnej formule wywiadów z Ciechowskim (1986: 5–7) i Lipińskim (1986: 18–19) z tego samego roku. Mimo to można powiedzieć o pewnym przesunięciu w postrzeganiu

Bajmu przez krytyków w roku 1984 – wskazuje na to recenzja *Martwej wody* autorstwa Jerzego Rzewuskiego, w której Bajm porównany został do znacznie bardziej cenionego przez dziennikarzy Maanamu. Choć Rzewuski zwrócił uwagę na nieumiejętność operowania eklektycznymi inspiracjami, powtórzył pojawiające się już wcześniej zarzuty braku własnego stylu i podsumował recenzję diagnozą „formalnej pretensjonalności i atmosfery melodramatu” (Rzewuski, 1986a: 26), legitymizował zarazem artystyczne ambicje zespołu przesuując go nieznacznie z obszaru „nieautentycznych artefaktów” ku „sztuce” (przez duże „S”).

Dwuznaczną pozycję grupy Beaty Kozidrak w świecie polskiego pop-rocka świetnie podsumował Rzewuski w recenzji kolejnej płyty, *Chroń mnie* (1986b). „Bajm od początku nastawiał się na długofalową, komercyjną działalność [...], zajął obszar między rockiem ‘młodej generacji’ a nienadążającą za szybkimi przemianami na świecie propozycją czysto rozrywkową” – zauważył, po czym zadał fundamentalne dla statusu zespołu pytanie – „czy mamy do czynienia z autentyczną [podkr. aut.] fabryką przebojów [...] czy z sytuacją, którą najtrafniej definiuje znany aforyzm Szekspira: *W królestwie ślepców jednooki jest królem?*” (Rzewuski, 1986b: 26). Problematiczna pozycja Bajmu na mapie arcydzieł i artefaktów była pochodną kryzysu polskiej muzyki rozrywkowej połowy lat 80.: dopuszczenie niesamowicie popularnych (o czym wyniki sprzedaży i frekwencja na koncertach świadczą lepiej niż opinie krytyków) piosenek zespołu do obszaru „sztuki”, do którego członkowie grupy tak gorliwie zgłaszali aneks, byłoby przyznaniem, że poziom rodzimego popu był niższy niż życzyliby sobie dziennikarze muzyczni.

Bajm do końca lat 80. (a może i do dziś?) pozostawał w obszarze komercyjnej „nieszuki”, choć stopniowo jego postrzeganie przez prasę rockową zmieniało się, przemieszczając grupę coraz bardziej ku bezpiecznemu środkowi diagramu, choć nie tyle zbliżając zespół ku upragnionemu statusowi arcydzieła, co, paradoksalnie, częściowo przywracając go zbiorowej (a nie tylko masowej) „kulturze”. Świadectwem swoistej akceptacji grupy przez środowisko krytyków jest recenzja *Nagich skał* (1988) w „Magazynie Muzycznym”, której autor zadeklarował stanowczo: „nareszcie, po tylu latach wyrosła z niej wokalistka z klasą. [...] Beata Kozidrak stała się rasową [...] gwiazdą n a s z e j [podkr. aut.] muzyki pop” (Rogowiecki, 1988: 29). Niespodziewanie pod koniec dekady Bajm znów zbliżył się do swojego pierwotnego „harcersko-ogniskowego” charakteru, a wiele jego piosenek – tych z lat 80., ale i późniejszych – do dziś pozostało „najlepszą propozycją do wspólnego śpiewania”.

Pierwszego kwietnia 1978 roku w klubie Riviera-Remont podczas imprezy International Artists' Meeting (I AM) Tomasz „Frantz” Lipiński zobaczył koncert brytyjskich The Raincoats. Po występie, uznawanym na ogół za pierwszy punkowy koncert w PRL (Rogowiecki, 1978), według retrospektywnych relacji „Frantz” zaprzyjaźnił się z The Raincoats, którzy zostali w Warszawie na parę tygodni i namaścili początkującego muzyka na przyszłego rockowego idola (Makowski, Szymański, 2010: 9–21).

Punk, w tamtym czasie dopiero w Polsce odkrywany, wiązał się z zdecydowanie z obszarem „niekultury”, nowej i niepospolitej, podobnie zresztą jak sztuka performansu, prezentowana na I AM. Główny organizator imprezy, kierownik Remontu Henryk Gajewski, uważny obserwator zachodnich trendów w sztuce i animator polskiego *art-worldu*, pełnił nieformalną rolę opiekuna Tiltu, zaś oficjalnym menadżerem muzyków był początkujący krytyk, kurator i historyk sztuki Piotr Rypson, który

[w] punkowo-artystycznym fanzinie „Post” z 1981 roku [...] porównał punk do działalności dadaistów i futurystów z początku XX wieku. Dostrzegł w tym zjawisku kolejny nurt aroganckiej, nonkonformistycznej, bojowo-awangardowej antysztuki, kolejny etap w koniecznym i dramatycznym procesie odnowy kultury (Ronduda, Woliński, 2006: akapit 1).

Wszystko to od samego początku wpisywało Tilt w lewą połowę diagramu Clifforda, od „niekultury” stopniowo przesuwając grupę ku sankcjonowanemu przez galerie i koneserów obszarowi „autentycznych” „arcydzieł”. Fakt, że piosenki Tiltu śpiewane były w języku angielskim, którego znajomość nie była wówczas zbyt powszechna, wskazuje, że jego lider – dwudziestopięcioletni były student Akademii Sztuk Pięknych – nie miał aspiracji zdobycia wielkiej popularności w kraju.

W 1981 roku Tilt rozpadł się: Lenartowicz i Małgorzata „Pyza” Dołżkiewicz (grająca w Tilcie na instrumentach klawiszowych) założyli grupę Białe Wulkany, by wkrótce wyemigrować na Zachód, zaś Lipiński wspólnie z Robertem Brylewskim – liderem również już nieistniejącego Kryzysu – stworzyli Brygadę Kryzys, od początku związaną z nową państwową agencją impresaryjną Rock Estrada. Formacja już w miesiąc po swym powstaniu wystąpić miała na I Festiwalu Piosenki Prawdziwej w gdańskiej hali Olivia w sierpniu 1981 roku. Do koncertu nie doszło w wyniku konfliktu muzyków z organizatorami, dlatego Brygada zadebiutowała we wrześniu 1981 roku w Remoncie, a jako jej *support* zagrała Republika. W planach grupy na następny rok była trasa koncertowa w Holandii i ukończenie w Belgradzie rozpoczętej pod koniec 1981 roku pracy nad płytą dla wytwórni Jugoton. Zespół był oficjalnie afiliowany przy Stowarzyszeniu Polskich Artystów Muzyków.

Lata 1981–1982 to okres, w którym twórczość Lipińskiego zarówno oficjalne instytucje, jak i czasopisma muzyczne, przesunęły z obszaru „niekultury” w stronę „kultury” o charakterze zbiorowym, rodzaju popularnego młodzieżowego „folkloru”. Zamiary na 1982 rok nie zostały jednak zrealizowane, gdyż w lutym kontrakt zespołu został zerwany, po tym jak muzycy nie zgodzili się na projekt Rock Estrady, by występowali trzynastego dnia każdego miesiąca pod skróconą nazwą „Brygada K.”. W tym samym czasie w londyńskiej wytwórni Fresh Records UK ukazała się nieoficjalna płyta *Brygada Kryzys* z nagraniem z pierwszego stołecznego koncertu. Mimo że materiał wydany został w bardzo słabej jakości, wywołał miazmaty w obrębie „naszego krajowego przemysłu rozrywkowego”, niechętnego wobec, zdaniem autora tych słów Piotra Bratkowskiego, najlepszej wówczas grupy rockowej w Polsce (Bratkowski 1985/2003: 132). W marcu tego roku w studiu Tonpressu grupa nagrała materiał na oficjalną płytę *Brygada Kryzys*. Jednakże niedługo po wrześniowych koncertach grupa się rozwiązała. Lipiński i Brylewski postanowili przerzucić się z punku na reggae i w rozszerzonym składzie założyli zespół Aurora, przemianowany wkrótce na Izrael. W działalności Izraela Lipiński już nie uczestniczył – w 1983 roku reaktywował Tilt – choć niekiedy przyłączał się do kolegów jako Goście w Podróży. Krótki czas działalności Brygady Kryzys zapisał się jako historia zmagania popularnych, a jednocześnie undergroundowych muzyków z instytucjonalnymi barierami – tak w 1983 oraz w 1985 roku wspominał grupę Piotr Bratkowski (ibidem, 1985/2003: 27; 40–41). To konsekwentne zdobywanie statusu „arcydzieła”, którego „autentyczność” wzmacniana była punkowym młodzieżowym folklorem.

Ten z kolei ograniczał zasób artystycznych środków ekspresji, dlatego Tilt w nowym składzie (funkcjonował do 1987 roku) unikał takich identyfikacji z punkową publicznością, pragnąc dotrzeć do jak najliczniejszej i zróżnicowanej grupy odbiorców (Lipiński, 1987: 4). Piosenki zespołu z tego czasu, stylistycznie znacznie bardziej popowe niż wcześniejsze utwory, łączyły rockową energię z melodyjnością reggae i dyskretną elektroniką. Spotkało się to z protestami starszych fanów (tamże) i aprobatą krytyków. Występ Tiltu na jarocińskim Festiwalu Muzyków Rockowych w 1985 roku Bratkowski komentował:

Tilt [...] wystąpił w Jarocinie i był to występ również znakomity. Grupa – jak sądzę także po recenzjach z jej innych koncertów – jest w świetnej formie. Na bazie swojej punkowej przeszłości gra muzykę w najlepszym tego słowa znaczeniu, lekką, spontaniczną, żywiołową. Każda właściwie piosenka Tiltu ma zadatki na nowoczesny przebój rockowy” (Bratkowski 1985/2003: 51).

Ten sam publicysta chwalił Tilt jako jeden z nielicznych zespołów rockowych, jakie w tym czasie podejmowały tematykę miłości (Bratkowski, 1986/2003: 153). Grupa Lipińskiego miała być jedną z kilku, jakie wówczas przesądzały „o obliczu rocka” (Bratkowski, 1987/2003: 154). Opinię tę potwierdzała recenzja Tiltu w „Magazynie Muzycznym” z 1987 roku: „choć trudno byłoby nazwać dokonania Tiltu muzyką nowej ery, to intelektualna warstwa przekazu taką właśnie ujawnia płaszczyznę” (Głołaszewski, 1987: 26). Oce- na krytyków była jednoznaczna: drugi skład Tiltu tworzył „autentyczne” „arcydzieła”.

Zespół ponownie rozpadł się jeszcze przed wydaniem debiutanckiego longplaya, a Lipiński zaangażował się w kolejny projekt – grupę Fotoness, którą założył jeszcze w 1986 roku (w międzyczasie grywał też solo). Paweł Sito w rozmowie z Lipińskim określił Fotoness mianem „supergrupy Krajowej Sceny Młodzieżowej” (Lipiński, Sito 1987: 4). Płyta *When I Die*, wydana przez Polskie Nagrania w 1988 roku, stanowiła podsumowanie krótkiej historii zespołu, zakończonej w tym samym roku, gdy Lipiński stworzył trzeci skład Tiltu, tym razem jako Czad Kommando Tilt. Skład ten nagrał płytę *Czad Kommando Tilt*, wydaną w 1990 roku przez Arston – rok po kolejnym zawieszeniu działalności. „Przydomek” nowego Tiltu krytykowany był przez młodą publiczność punkową, która pojawienie się go potraktowała jako instrumentalne wykorzystanie mody na „czad”, czyli *hard core*. „Muzycznie – kaszaniarstwo. Kawałki starsze i nowsze z reguły znane hity z harcerskiej anteny” – komentował w fanzinie „QQRVQ” koncert Tiltu w Remoncie autor podpisany ksywą „Szpila”; dalej wyśmiewał Lipińskiego jako „idola” coraz młodszej publiczności – „dzieciaków” (1989: 11).

Piosenki Tiltu z tego okresu zdobywały wielką popularność na radiowych listach przebojów, choć nawet zdaniem Bratkowskiego były „najgorsze chyba”, jakie „Frantz” kiedykolwiek nagrał (Bratkowski 1988/2003: 174). W drugiej połowie dekady oprócz festiwali silnie związanych z muzyką rockową – Jarocinem, Poza Kontrolą, Róbrege – zespoły Lipińskiego grały na bardziej popowych imprezach, chociażby w Opolu. Pod koniec lat 80. Lipiński znalazł się w zupełnie innym miejscu diagramu niż na początku dekady: wyjście kolejnych płyt LP jego formacji przypadało na czas rozpadu tych zespołów, on sam zaś, zamiast przemieszczać się od „niekultury” do „sztuki”, musiał walczyć o „autentyczność” swojej „kultury” wobec zarzutów o uprawianie

komercyjnej „nieszuki”. W tej perspektywie nie dziwi, że w 1991 roku wraz z Brylewskim reaktywowali Brygadę Kryzys.

Przy wszystkich zmianach, jakie w latach 80. zachodziły w świecie polskiej muzyki popularnej, zwraca uwagę konkretny wykonawca, który szybko zajął miejsce w szczególnym punkcie diagramu „maszyny do nadawania autentyczności” i pozostał w nim przez całą dekadę – Republika (a później Obywatel G.C.). Znamienne, iż kiedy w roku 1979 zespół (jeszcze pod nazwą Res Publica) pojawił się po raz pierwszy na łamach miesięcznika „Jazz”, wymieniony został tuż obok awangardowej formacji Onomatopeja (Rzewuski, 1979: 18). Związany z Muzyką Młodej Generacji zespół, którego liderem był wówczas Wiesław Ruciński, grał wtedy utwory w estetyce art-rocka/rocka progresywnego, budząc (z racji wykorzystania fletu) skojarzenia z grupą Jethro Tull. Zespół wykorzystywał teksty poetyckie, m.in. Jamesa Joyce’a. Wszystkie te tropy wskazują na to, że już w pierwszym okresie działalności dla zespołu kluczowa była kategoria arcyzmu.

Błyskawiczny sukces osiągnięty przez zespół w roku 1981 dokonał się za pośrednictwem Programu III Polskiego Radia – medium, które najmocniej promowało „artyzm” w muzyce popularnej. Prezenterzy Trójki szczególnie często w latach 80. emitowali zespoły grające rocka progresywnego, ale też poezję śpiewaną. Postawa Grzegorza Ciechowskiego – opowiadającego chętnie o literackich inspiracjach tekstów (Rzewuski, 1982: 17) – idealnie pasowała do tego profilu. Przedstawiciele innych mediów również podkreślali „artyzm” grupy, chwalać jej „inteligencję” (ibidem) oraz całościowy, konceptualny zamysł. „»Republika« to bez wątplenia pełna propozycja artystyczna, filozoficzna, ideowa, plastyczna itd.” – pisał pochlebnie „Tygodnik Kulturalny” (Piasecki, 1984: 14). Republika została przez prasę uznana za najbardziej oryginalny z rockowych zespołów, które uzyskały popularność na początku dekady (Brzozowicz, 1988: 11–12). W tym wypadku „oryginalność” oznaczała autentyzm w kontekście przetaczającej się przez prasę muzyczną oraz kulturalną dyskusji nad tym, czy „polski rock” to zjawisko „autentyczne” i „spontaniczne”, czy też „wtórne”, „zapożyczone”, bądź „nieszczere” (Piasecki, 1983: 14; Bratkowski, 1983/2003: 120–124).

Ciechowski w wywiadach odcinał się od popularności, deklarując, iż nie chciał, „aby Republikę zaliczano do propozycji rozrywkowych i komercyjnych” (Ciechowski, 1984: 12–13). W jego narracji również autentyzm wiązał się z sukcesem artystycznym („coś naprawdę wartościowego”), przeciwstawianym „rozrywce” oraz „pozycji supergwiazdy” (ibidem). Dążenie do całościowo rozumianego sukcesu artystycznego zaowocowało eksperymentalnymi teledyskami oraz rozwinięciem przemyślanej koncertowej choreografii w przedstawienie baletowe. Zespół dzięki temu zaistniał również w telewizji (Bratkowski, 1985/2003: 139–140).

„Formuła »Republiki« bardziej pasuje do piwnicy artystycznej czy klubu, a nie do koncertów masowych [...]”; „[n]a ich pierwszy koncert w Warszawie przyszli artyści uchodzący za śmietankę krajową” – pisał „Tygodnik Kulturalny” (Piasecki, 1984: 14). W dążeniach Republiki do arcyzmu wiele osób widziało pozę, lub elitaryzm, a więc brak autentyzmu (Bratkowski, 1983/2003: 124). Przejawem niechęci fanów innych gwiazd rocka głównego nurtu (Lady Pank, Lombard) wobec zespołu było niechlubne zwycięstwo Republiki w podsumowującym 1984 rok plebiscycie „Non Stopu” w kategorii „największe rozczarowanie”. Stąd subkultura fanów zespołu narażona była na agresję ze strony fanów estradowego rocka, a także ze strony punków oraz metalowców. Wrogość wobec zespołu – której symbolem stał się koncert

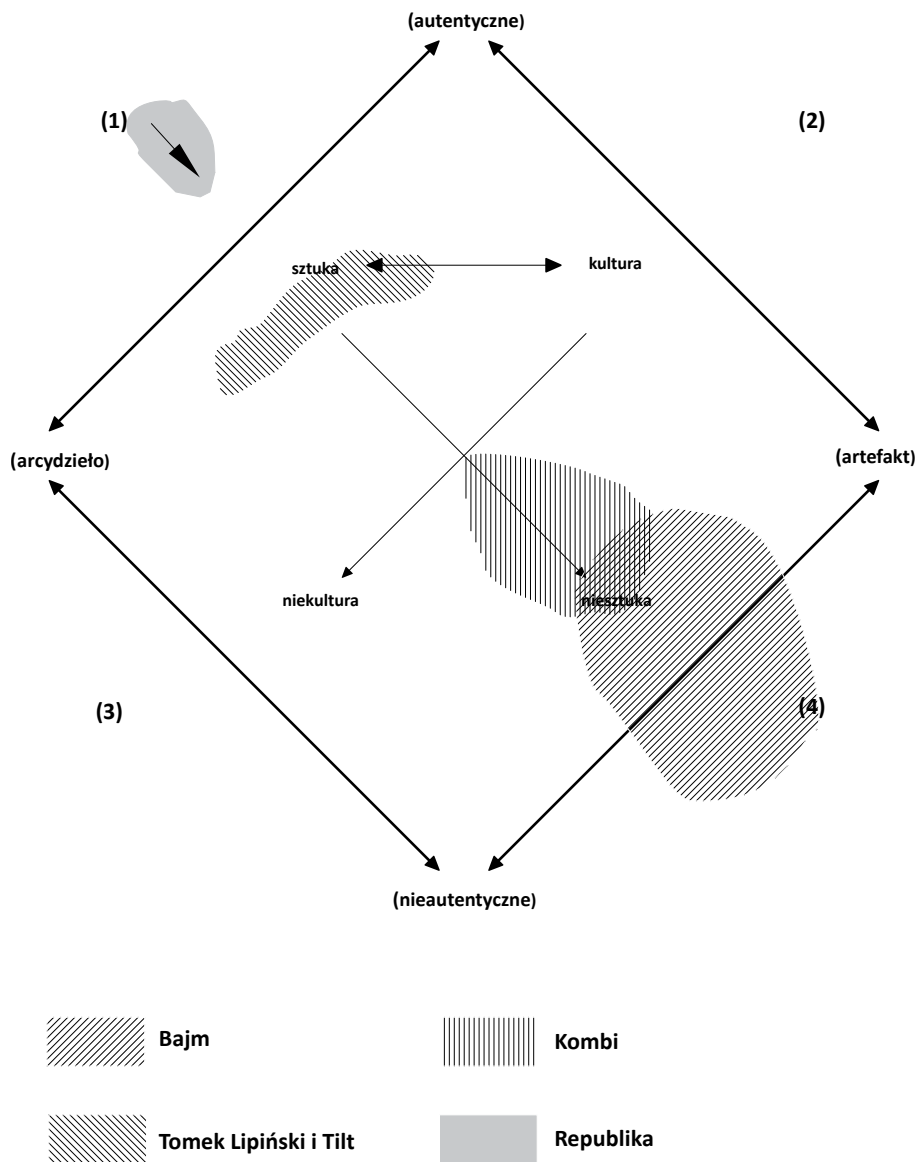
na festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w 1985 – była skierowana przeciw jego „artyzmowi”, „elitaryzmowi” oraz „inteligenckości”. Klasowy charakter Republiki odbijał się w posądzeniach o „poppersowski” rodowód fryzury Ciechowskiego – zarzut odwołujący się do najbardziej pogardzanej subkultury przełomu lat 70. i 80., określanej jako nieautentyczna, nastawiona na konsumpcjonizm i aspirująca do wyższej warstwy społecznej, a do tego obca, przeszczepiona z RFN (WK, 1980: 10). Krytyka ze strony fanów pozostawała jednak bez wpływu na dyskurs medialny – na tym przykładzie widać, że wartości przypisywane połam schematu „sztuka-kultura” mogą ulegać inwersji, w zależności od perspektywy prowadzenia dyskursu. Struktura kwadratu zostaje wówczas jednak zachowana – mimo ambiwalentnego nastawienia różnych grup fanowskich wobec „artystycznych” aspiracji zespołu, miejsce Republiki pozostało w sferze „sztuki”.

Pozycja Ciechowskiego była na tyle silna, że nie zaszkodził mu nawet rozpad zespołu. Konsekwentna kontynuacja przyjętej strategii artystycznej – Obywatel G.C. jako logiczny pseudonim dla byłego „Republikanina”, nacisk na wizualność (oprawa koncertów, wideoklipy) – zapewniły mu jej utrzymanie. Artyzm solowego debiutu Ciechowskiego podkreślał zestaw zgromadzonych w studiu muzyków z Janem Borysewiczem i Michałem Urbaniakiem na czele. Sukces projektu Obywatel G.C. udowodnił, że przy konsekwentnej realizacji strategii artystycznej możliwe było utrzymanie raz zajętej pozycji na scenie muzycznej pomimo wahań popularności oraz zainteresowania mediów. W efekcie, ostatnią dekadę PRL-u zakończył bodaj największym komercyjnym sukcesem w swojej karierze – płytą *Tak! Tak!* oraz towarzyszącą jej trasą. Nawet mimo że już po paru latach dziennikarze pism muzycznych oraz kulturalnych uznali go za weterana, któremu przeciwstawiali kolejnych młodych wykonawców (Brzozowicz, 1986: 14; Królikowski, 1987: 7), Ciechowski przez całe lata 80. pozostał w tej samej pierwszej ćwiartce diagramu Clifforda.

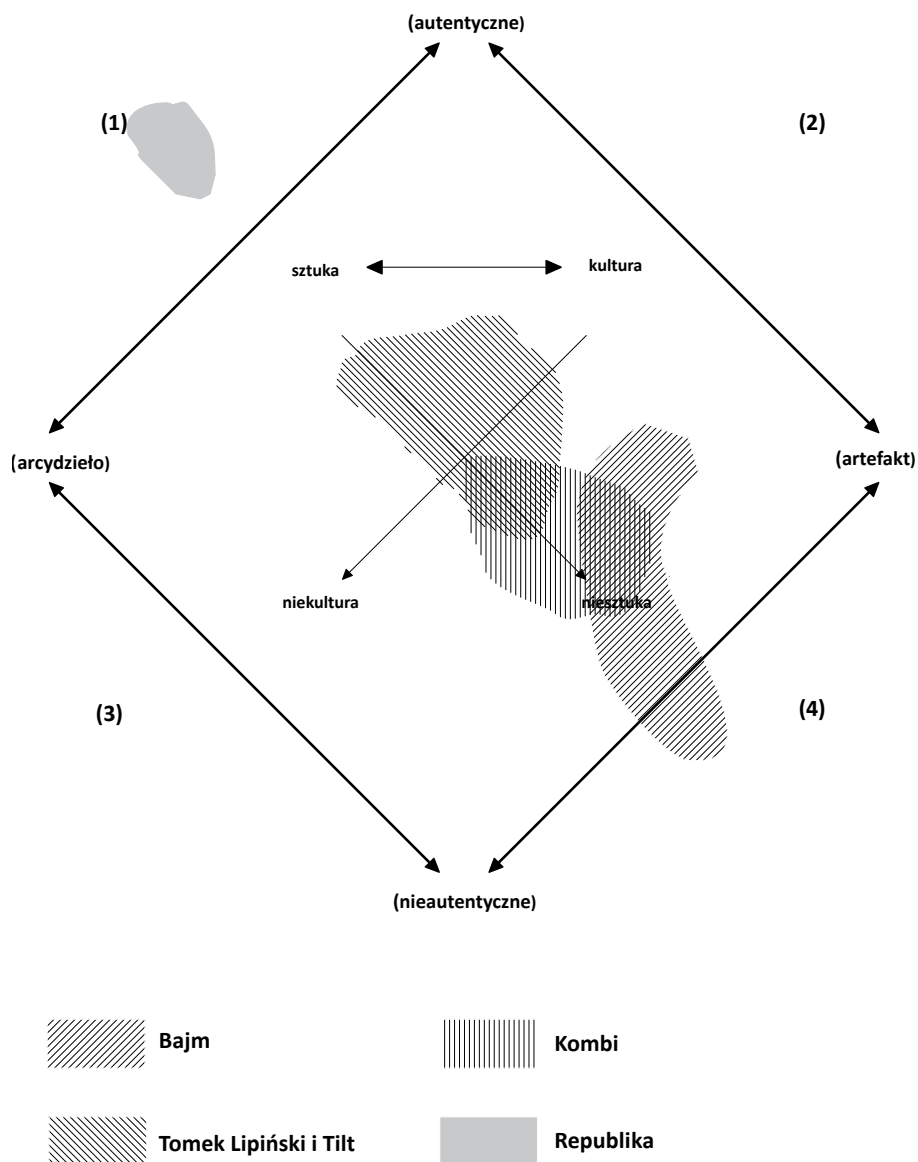
Klasyfikacje, wedle których poszczególne zespoły porządkowane były w obrębie systemu na samym początku ich muzycznych karier, zakreślały możliwe pole ich dalszych kroków. Za każdym razem pole to było inaczej usytuowane i różnej wielkości, zaś artyści skalę i kierunki swoich potencjalnych wyborów poznawali naprawdę dopiero w praktyce. Tam, gdzie poruszać mogła się Republika, zespół Kombi natrafiał na szklany sufit; analogicznie, dokonania Tiltu i Bajmu oceniane były zawsze przez pryzmat statusów, które wcześniej już arbitralnie im wyznaczono, dlatego nawet najbanalniejsze piosenki autorstwa Lipińskiego musiały górować nad choćby najambitniejszymi utworami Kozidrak.

Niektórzy muzycy występowali nie tylko w roli obiektów przemieszczających się i przemieszczanych w obrębie systemu sztuka – kultura, lecz również aktorów przesuwających poszczególnych wykonawców w ramach dyskursu. W takim charakterze funkcjonował na przykład Zbigniew Hołdys, który w drugiej połowie dekady pełnił rolę autorytetu pozycjonującego w polu muzycznego świata nowych wykonawców. Ukoronowaniem funkcji pełnionej przez niego w środowisku było objęcie w roku 1988 pozycji redaktora naczelnego pisma „Non Stop”. Zbadanie tego rodzaju podwójnej roli różnych ważnych postaci polskiej muzyki rozrywkowej lat 80. nie mieści się w ramach niniejszego tekstu, ale może okazać się istotnym i ciekawym obszarem przyszłych badań nad użytecznością cliffordowskiego schematu do opisu zjawisk popkulturowych.

Przypadek polskiej muzyki popularnej lat 80. pokazuje, jak maszyna do wytwarzania autentyczności może być pełna niekonsekwencji i aporii. Nie stanowi ona monolitu, lecz pole oddziaływania różnych sił oraz (często



ryc. 3 Pozycje zespołów w systemie sztuka-kultura (1983-1984)



sprzecznych) interesów. Heterogeniczność powstałego dyskursu otwiera pole na to, by również poszczególni indywidualni uczestnicy kultury tworzyli własne kolekcje i porządki, które funkcjonują zarówno na poziomie materialnym, jak i niematerialnym. Obcowanie z kulturą nie musi sprowadzać się do tworzenia kolekcji – sam Clifford wskazuje na inne sposoby interakcji z kulturowymi artefaktami, które umożliwiają wyjście poza schemat „sztuka-kultura”.

Zamiast pojmować przedmioty jedynie jako znaki kultury i dzieła sztuki [...], możemy przywrócić im [...] ich utracony status fetyszy – to jest nie przedmiotów dewiacyjnego czy egzotycznego ‘fetyszyzmu’, ale *naszych własnych* [podkr. oryg.] fetyszy. [...] Widziane jako nie poddające się klasyfikacji, mogłyby przypominać nam o naszym *braku* zdolności posiadania siebie, o sztuczkach, do których się uciekamy, usiłując gromadzić świat wokół nas (Clifford, 2000: 248).

LITERATURA CYTOWANA

- Bratkowski P. (2003). *Prywatna taśmoteka czyli słodkie lata 80*. Warszawa.
- Clifford J. (2000). *Kłopoty z kulturą*. (rozdz. 10: *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*). Tłum. J. Iracka. Warszawa.
- Greimas A.J., Rastier F. (1968). *The Interaction of Semiotic Constraints*. „Yale French Studies”, nr 41.
- Harron M. (1989). *McRock: Pop as Commodity*, [w:] Frith S. (red.), *Facing the Music*. New York.
- Idzikowska-Czubaj A. (2011). *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*. Poznań.
- Jameson F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Itaca.
- Makowski M., Szymański M. (2010). *Obok albo ile procent Babilonu?* Katowice.

ŹRÓDŁA/ PRASA CYTOWANA

- Bajm (2014). *Historia Lata 1978–1979*. <http://www.bajm.pl/historia-lata-1978-1979,185.html> (dostęp 13.06.14).
- Brzozowicz G. (1986). *Muzyka ważna*. „Magazyn Muzyczny”, 11(333).
- Brzozowicz G. (1988). *Gdzie się podział czad?*. „Magazyn Muzyczny”, 6 (352).
- Ciechowski G. (1984). *Druga Republika. Rozm. przepr. J. Rzewuski*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 2 (312).
- Ciechowski G. (1986). *Nowe sytuacje. Rozm. przepr. W. Królikowski, J. Rzewuski*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 5 (327).
- G[ółaszewski] S. (1987). *Tilt, Tilt*. Tonpress sx-195. „Magazyn Muzyczny”, (344).
- Gółaszewski S. (1988). *Podsumowanie 1987*. „Magazyn Muzyczny”, nr 1 (347).
- Halber A. (1984). *Firma solidna*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, 6 (316).
- Halber A. (1987). *Jak było w Ameryce?* „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 11 (345).
- Kozidrak B., Pietras A. (1986). *Beata i Bajm. Rozm. przepr. A. Halber, K. Pa-cuda*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 8 (330).
- [NN] (1985). *Kombi*. „Magazyn Muzyczny Jazz – wydanie specjalne”.
- [NN] (1981). [list czytelnika ws. Kombi]. „Razem. Tygodnik Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej”

- K[rólikowski] W. (1984). Bajm, *Bajm*, Pronit PŁP-004, „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 6 (316).
- Królikowski W. (1987). *W potowie*. „Magazyn Muzyczny”, nr 1 (335).
- Lipiński T. (1986). *Trudny charakter. Rozm. przepr. W. Królikowski*. „Magazyn Muzyczny” nr 4 (312).
- Lipiński T. (1987). *Spojrzenie w lustro. Rozm. przepr. P. Sito*. „Magazyn Muzyczny”, nr 10 (344).
- Piasecki J. (1983). *Zawód: estradowiec. Między sztuką a szmałem*. „Tygodnik Kulturalny”, 20.
- Piasecki J. (1984). *Czar rockowego szaleństwa*. „Tygodnik Kulturalny”, nr 6.
- Pielka J. (1978). *Toruń 78*. „Jazz”, nr 6 (262).
- Ronduda Ł., Woliński M. (2006). *Precz z alfonsami sztuki*. „Piktogram, #04”. http://www.piktogram.pl/alfonsy_eng.html (dostęp: 15.06.2014).
- Rogowiecki R. (1978). *Punk w Warszawie*. „Non Stop”, nr 6.
- Rogowiecki R. (1988). *Nagie skały*, Bajm, Muza SX2543. „Magazyn Muzyczny”, 9(355).
- Rzewuski J. (1979). *Pop Session*. „Jazz”, nr 10 (278).
- Rzewuski J. (1981). [bez tytułu]. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 1 (293).
- R[zewuski] J. (1982). *Republika*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 4 (302).
- R[zewuski] J. (1986a). *Martwa woda*, Bajm, Pronit PŁP 0024. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 4 (326).
- R[zewuski] J. (1986b). *Chroń mnie*, Bajm, Wifon LP 086. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 12 (334).
- „Szpila” (1989). *Gwiazdy punkrocka*. „QQRVQ”, nr 13.
- Weiss W. (1985). *Wróżenie z fusów*. „Magazyn Muzyczny Jazz”, nr 1 (317).
- WK (1980). *Sytle życie poppersów*. „Argumenty”, nr 27.