

Przystanek historia

<https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/cenzura/93176,Ida-kolnierze-czyli-o-udostepnianiu-rozpowszechniani-u-i-cenzurze-muzyki-rockowej.html>



Artyści zespołu Maanam

ARTYKUŁ

„Idą kołnierze...” czyli o udostępnianiu, rozpowszechnianiu i cenzurze muzyki rockowej w latach osiemdziesiątych

OKRES HISTORYCZNY

(1980-1990) Epoka Solidarności

Autor: ROBERT SPAŁEK 08.07.2022

W latach osiemdziesiątych muzyka rockowa była masowo rozpowszechniana i

dystrybuowana dwoma kanałami: oficjalnym, koncesjonowanym przez władzę, oraz kanałem autonomicznym wobec władz, definiowanym jako niezależny (undergroundowy, alternatywny). Choć określenia te są mało precyzyjne, to oddają istotę rzeczy.

Koncesjonowany nurt oficjalny, dziś powiedzielibyśmy mainstreamowy, propagował treści, które wcześniej zostały w pełni zaakceptowane przez cenzurę – aczkolwiek nie musiały one nieść, i najczęściej nie niosły ze sobą, przesłania oczekiwanego przez komunistyczne władze państwowe. Wywrotowe treści tekstów rockowych, także tych padających ze sceny oficjalnej, były bowiem immanentną częścią zjawiska „muzyki młodzieżowej” lat osiemdziesiątych w Polsce. Dodatkowo, co pozornie może zaskakiwać, słabnący reżim, używający do obrony swego stanu posiadania siły zbrojnej i masowych represji, jednocześnie liberalizował swoje działania w obszarze kultury masowej.

Przesłania propagowane przez nurt niezależny (chyba nawet adekwatniej byłoby mówić o „nucie autonomicznym”) również przechodziły przez sito cenzorskie, ale było ono liberalniejsze, niekiedy wręcz „dziurawe” (omijano cenzurę), a dystrybucja tej twórczości nosiła w znacznej mierze cechy drugoobiegowe: była częściowo poza kontrolą państwową, na poły amatorska, niescentralizowana i niszowa.

Pierwszy i drugi obieg rocka

Muzyka sceny oficjalnej była rozpowszechniana poprzez kilka nośników przekazu: telewizyjny (program 1 i 2 telewizji), radiowy (program 1, 2, 3, 4 Polskiego Radia), a także jako nagrania na płytach analogowych i kasetach magnetofonowych. Produkcją i dystrybucją płyt i kaset zajmowały się wytwórnie fonograficzne. Były to przedsiębiorstwa dwojakiego charakteru: muzyczne wydawnictwa państwowe (muzykę rockową popularyzowały przede wszystkim Tonpress, Polskie Nagrania, Pronit, rządziej Wifon, Poljazz a nawet powstały w ramach świeckiej organizacji katolickiej PAX – Veriton) oraz wydawnictwa polonijne (Polton, Savitor, Arston).

W latach 1983–1989 działał Klub Płytowy „Razem”. Była to specyficzna wytwórnia rozprowadzająca nagrane przez siebie i wydawane w pięciotysięcznych nakładach

płyty długogrające (tzw. longplaye) jedynie wśród wcześniej zapisanych członków tegoż klubu.

W latach 1983–1989 pod egidą tygodnika Razem (wydawanego pod patronatem Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, drukującego plakaty i wywiady z muzykami rockowymi) działał Klub Płytowy „Razem”. Była to specyficzna wytwórnia rozprowadzająca nagrane przez siebie i wydawane w pięciotysięcznych nakładach płyty długogrające (tzw. longplaye) jedynie wśród wcześniej zapisanych członków tegoż klubu. Pięciotysięczne nakłady, jak na ówczesne zapotrzebowanie, okazywały się kroplą w morzu potrzeb, w ten jednak sposób próbowano docierać z muzyką do najbardziej nią zainteresowanych, a zarazem półśrodkami radzić sobie z niedostatkami technicznymi, materiałowymi, finansowymi, słowem z tzw. limitami wynikającymi z braku mocy produkcyjnych wytwórni państwowych. Spośród zespołów – dziś powiedzielibyśmy – offside’owych, wydano między innymi longplaye grup Sztywny Pal Azji, Dezerter, Kult, Kobranocka, T. Love; a także dwie płyty glamrockowego Azylu P., rockmetalowego Turbo oraz zespołów z czołówki mainstreamowej: Lombard, Lady Pank, Maanam.



Artyści zespołu Lady Pank

Muzyka sceny niezależnej funkcjonowała głównie poza obiegiem telewizyjnym i – do czasu – radiowym, ponadto w mniejszym stopniu niż nurt koncesjonowany była dostępna na oficjalnych nośnikach fonograficznych (longplayach i kasetach). Odrębnym kanałem zapisu i dystrybucji alternatywnej fali rocka było dokonywanie nagrań amatorskich i ich powielanie. Nagrań amatorskich podejmowali się zarówno sami wykonawcy (nagrania z prób, występów, a także dokonywane na prostych „stołach mikerskich”), jak i słuchacze, którzy przychodzili na koncerty z przenośnymi magnetofonami kasetowymi i dokonywali nagrań na żywo, „z ręki”. Co zrozumiałe, obydwa sposoby utrwalania dźwięku charakteryzowały się często (co nie znaczy zawsze) ułomnymi parametrami. Słaba lub bardzo słaba ich jakość wynikała, w pierwszym przypadku, z niedoskonałości technicznych „chałupniczych studiów nagraniowych”, w drugim, z faktu, że koncerty utrwalano na kasetach korzystając najczęściej z mikrofonów wbudowanych w magnetofony (marki Kasprzak

lub Unitra/Grundig) fabrycznie nieprzystosowane do ekstremalnych warunków zapisu dźwięku. Poza tym, na taśmach utrwalano muzykę wraz z żywiołowymi reakcjami publiczności.

Warto podkreślić, że niektórzy wykonawcy tego kręgu nie tylko samodzielnie nagrywali i powielali swoje utwory na kasetach (przy okazji uwaga: czyste kasety nie zawsze były dostępne w sklepach, stąd wykupywano i kasowano na przykład stosunkowo tanie wydawnictwa zespołów pieśni i tańca, bajki dla dzieci czy piosenki żołnierskie), ale także sprzedawali te amatorskie taśmy – najczęściej na swoich koncertach. Tak działały między innymi zespoły Dezerter czy T. Love Alternative. Ta druga grupa sprzedała około pięć tysięcy kaset nagranych i powielonych bez zezwolenia; członkowie zespołu nie spotykali się ani z próbą konfiskat taśm, ani z wezwaniami na przesłuchania.

Cenzorzy i rockmani

Teksty muzyki rockowej przed jej rozpowszechnieniem przechodziły formalnie przez cenzurę, która obejmowała trzy sfery zakazu/dopuszczenia do dystrybucji (1) radiowej, (2) płytowej i (3) koncertowej. Można było otrzymać zgodę na jeden nośnik a zakaz na pozostałe. Teoretycznie najłatwiej było o zezwolenie na rozpowszechnianie koncertowe. Wykonawcy sceny niezależnej uzyskawszy zatwierdzenie tekstu przedłożonego cenzurze na piśmie, podczas koncertów posługiwali się często jego wersjami nieocenzurowanymi.

Nagrań amatorskich podejmowali się zarówno sami wykonawcy (nagrania z prób, występów, a także dokonywane na prostych „stołach mikserskich”), jak i słuchacze, którzy przychodzili na koncerty z przenośnymi magnetofonami kasetowymi i dokonywali nagrań na żywo, „z ręki”. Co zrozumiałe, obydwa sposoby utrwalania dźwięku charakteryzowały się często (co nie znaczy zawsze) ułomnymi parametrami.

Z czego zresztą funkcjonariusze urzędu zdawali sobie sprawę. Cenzorzy bywali różni, inteligentni i głupi, zideologizowani i ideologicznie cyniczni, zaangażowani w pracę i obojętni. Zdarzali się i tacy – jak relacjonował

Tomasz Lipiński (Tilt, Brygada Kryzys) – którzy mieli ambicję „by przepchnąć pewne teksty, a nie je zatrzymać”. Inaczej twierdził Krzysztof Grabowski (Dezerter), z którego doświadczeń z kolei wynikało, że cenzorzy byli przede wszystkim „bandą oszołomów i świrów” nie rozumiejących ironii, przenośni, porównań itp.

Aktywność urzędu kontroli była jednoznacznie sformalizowana, tzn. cenzorzy byli pracownikami wyposażonymi w odpowiednie, aktualizowane instrukcje, zgodnie z którymi interweniowali. A jednak więcej niż od tych formalnych instrukcji zdawało się zależeć od konkretnego człowieka. Szczególnie u schyłku PRL zwykli ludzie, nawet niektórzy cenzorzy, widzieli bezproduktywność i fikcyjność swoich działań.

Warto przy tym temacie unikać uproszczeń, banalizacji, czy interpretacji w tonie zbyt komediowym, jednak ze znanych relacji i dostępnej literatury wynika, że kontakty z cenzurą były dla twórców rockowych kłopotem, z którym na ogół radzili sobie sprawnie i, poza wyjątkami, cenzura nie przyczyniła się do drastycznego ograniczenia ich działalności. Doznawali nieraz uczucia upokorzenia i wściekłości, poza tym kontaktowali się z rzeczywistością absurdalną, ale przede wszystkim zdroworozsądkowo szukali najlepszego rozwiązania (tzw. furtki). Niektórzy z wykonawców czy ich menadżerów przychodzili nawet do urzędu z własną maszyną do pisania, pogodzeni zawczasu z koniecznościami wyższymi i sprawę załatwiali od ręki.



Artyści zespołu Lombard

Niektórzy wykonawcy tego kręgu nie tylko samodzielnie nagrywali i powielali swoje utwory na kasetach (przy okazji uwaga: czyste kasety nie zawsze były dostępne w sklepach, stąd wykupywano i kasowano na

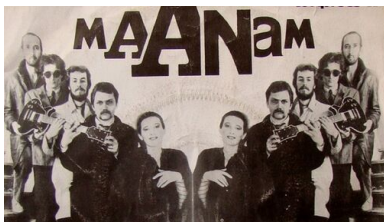
przykład stosunkowo tanie wydawnictwa zespołów pieśni i tańca, bajki dla dzieci czy piosenki żołnierskie), ale także sprzedawali te amatorskie taśmy - najczęściej na swoich koncertach.

Najczęściej konieczne były tylko „korekty” tekstów, rzadziej dochodziło do ich „wypatroszenia” czy wstrzymania publikacji całości; ewentualnie twórca sam decydował, że nie pozwoli zmieniać swojego zamysłu i postanawiał czekać na „lepsze czasy”. Nieraz kontroler zdawał się być fanem wykonawcy, a przynajmniej znać jego twórczość (i nie musiała to być gra w „dobrego policjanta”), wtedy niemal wspólnie z autorem szukał złotego środka; na przykład nakazywał zmienić wyraz czy wers, aby ocalić ważniejszy fragment (a sam miał „podkładkę”, że dokonał ingerencji w utwór). Czasem, mimo obiekcji, czy początkowych uwag, cenzorzy potrafili ostatecznie machnąć ręką i dopuszczali do upubliczniania wersji pierwotną tekstu. O decyzji wbicia pieczętą „zezwałam” decydowały zresztą tak nieprzewidywalne czynniki jak humor czy inteligencja konkretnego urzędnika. Reguły były płynne. Cenzor potrafił zabronić publikacji i dystrybucji jakiejś piosenki, po czym pół roku później do tego samego utworu nie zgłaszał żadnego zastrzeżenia i tekst nagrywano na płytę.

Robert Brylewski (Kryzys, Brygada Kryzys, Izrael) wspominał:

„Osobiście nie czułem takich wibracji, że cenzorzy to świat moich wrogów. [...] Postrzegałem ich raczej [...] jako ludzi przegranych, którzy w zasadzie są poza nawiasem. Wrażenie zupełnie odwrotne, niż to sobie dzisiaj ludzie mogą wyobrazić”.

Oczywiście tu każde uogólnienie może być potraktowane jak przekłamanie. Doświadczenia zespołów były w końcu różne. Logika wydarzeń powodowała, że ten kto najwięcej na popularności zyskiwał, mógł też najwięcej stracić. Bardzo znany jest casus Maanamu. Zespół odmówił występu przed delegacją pionierów sowieckich i polskich w Sali Kongresowej w Warszawie w 1984 r. Za karę przez kilka miesięcy stacje radiowe i telewizyjne utrzymywały embargo na jego piosenki (zakazano emisji), odwołano też trasę koncertową grupy. To wtedy Marek Niedźwiecki prowadzący Listę Przebojów Programu Trzeciego, zamiast ocenzurowanych piosenek emitował w ich miejsce intro werbli rozpoczynających utwór Maanamu „To tylko tango”. Wrażenie okazało się na tyle niesamowite, że ówcześni słuchacze listy do dziś pamiętają ten wybieg. Po kilku miesiącach anatemy medialno-koncertową odgórnie anulowano, a grupa znów nagrywała płyty i występowała w kraju i Europie.



Artyści zespołu Maanam

Podobne problemy miał Lombard, z tą różnicą, że zespół ugiął się przed decydentami. Muzycy najpierw odmówili występu na Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w 1985 r., a następnie za karę nie otrzymali pozwolenia na występ na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu i grożono im wstrzymaniem paszportów na wyjazd do Włoch. Wylądowali wówczas „na czerwonym dywaniku” w Ministerstwie Kultury:

„Wiem, że świadczyliby o nas lepiej, gdybyśmy odmówili, ale pracowaliśmy na to, aby wyjeżdżać za granicę. Nie chcieliśmy rezygnować z tego kontraktu”

- konkludował po latach lider grupy.

Wierni fani z ulicy Mysiej

Zdarzali się menadżerowie, którzy uznawali, że najlepszym sposobem, by mieć spokój z cenzurą na wszystkich imprezach w całym kraju było oddanie tekstu do Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przy ul. Mysiej 5 w Warszawie. Zgodnie z zasadą: „najciemniej po latarnią”. Po pierwsze, w stolicy poziom intelektualny cenzorów był zazwyczaj wyższy niż w innych miastach, po drugie lokalni cenzorzy bywali od nich ostrzejsi, bo próbowali wykazywać się czujnością przed terenowymi przełożonymi. A pieczęć centralną każdy z nich uznawał za obliigującą.

Cenzorzy bywali różni, inteligentni i głupi,
zideologizowani i ideologicznie cyniczni,

zaangażowani w pracę i obojętni. Zdarzali się i tacy – jak relacjonował Tomasz Lipiński (Tilt, Brygada Kryzys) – którzy mieli ambicję „by przepchnąć pewne teksty, a nie je zatrzymać”.

W Warszawie przy ul. Mysiej wykonawcy rockowi najczęściej spotykali dwóch pracowników komórki do spraw muzyki młodzieżowej, byli to Witold Gawdzik i Wiesław Konopka. Pierwszy pełnił funkcję wicedyrektora GUKPPiW, był przy tym autorem popularnych książek dla dzieci dotyczących ortografii (Ortografia na wesoło; Gramatyka na wesoło). Grał rolę nieco zagubionego, niezainteresowanego, ale teoretycznie surowego krytyka; zadawał konkretne pytania. Drugi zaś, młody, wyraźnie próbował ubierać się w szaty specyficznie zblazowanego brata-łaty. Może i trochę taki zresztą był – wykazywał się deklarowanym zrozumieniem, a nawet próbami fraternizacji typu:

„Słuchajcie chłopaki, musimy tu razem tak zrobić, żeby ci na górze nie skapnęli się, że my tu takie szpile wbijamy”; „Panowie, generalnie te teksty są w porządku, nawet niektóre są świetne, ale wiecie...”.

Starszy cenzor czasem celowo wychodził z gabinetu i zostawiał temu młodszemu pole do negocjacji z ludźmi bliższymi sobie wiekiem. Muzyków traktowano więc protekcjonalnie, ale obywało się bez zastraszania. Co przy tym ciekawe, choć niezaskakujące, cenzorzy w ogóle nie ingerowali w słowne ataki na Kościół.



Uczestnicy festiwalu w Jarocinie

(fot. z zasobu IPN)

Styl brata-łaty prezentowali też urzędnicy nadzorujący festiwal w Jarocinie:

„Od pięciu lat tu pracuje i jeszcze nie widziałem tak świetnych tekstów. Ale zrozum mnie! Gdybym puścił z tego cokolwiek, byłoby tak, jakby tu przemówił do tłumu Zbigniew Bujak”.

- mówił cenzor do jednego z autorów.

To była ciągła gra i dwie strony o tym wiedziały. Prowadzący Listę Przebojów Rozgłośni Harcerskiej Paweł Sito opowiadał:

„Czasami przecież było tak, że cenzura nie mogła nic zrobić. Kiedy politycznie działo się już dość ostro, a my prowadziliśmy [...] Listę Przebojów, to przez ileś tygodni na pierwszym miejscu była piosenka Armii, po której zakończeniu mówiliśmy: »Jeżeli nam zabraknie sił, zostaną jeszcze morze i wiatr, nadejdzie nasz czas« [fragment tekstu Tomasza Budzyńskiego, Jeżeli, z repertuaru zespołu Armia - przyp. RS]. Do usłyszenia! [...] Przecież cenzura nie mogła nam zabronić przeczytania fragmentu ekologicznej piosenki Armii i dołożenia słów »do usłyszenia«. Pamiętam, jak w 1986 roku w tym samym czasie był Mundial i aresztowano [Zbigniewa] Bujaka. Na początku Listy pojawia się informacja, że dzisiejsza audycja jest dedykowana Zbyszkowi B. Przez cały program [mówiliśmy] teksty typu: »Zbyszek, trzymaj się, jesteśmy z tobą, dasz radę«. Na koniec to samo: »Kończymy dzisiejszą audycję, pozdrawiamy Zbyszka B... oraz całą naszą jedenastkę na Mundialu«. Dla mnie to był jeden z najlepszych numerów, jaki w życiu zrobiłem, bo nikt się nie mógł przyczepić. [...] [P]ani żartuje - jaki Bujak, [Zbigniew] Boniek oczywiście - mówiłem odsłuchującej cenzorce”.

Ale w innym miejscu relacja Sity już nie wydaje się tylko humorystyczna i triumfalna:

„każda audycja to była walka z cenzurą i redaktorami. O każdą kolejkę [o każde wydanie listy] toczyła się batalia. Zespół Trybuna Brudu - przez tytuł nie mogłby przejść [do emisji]. W jednym tygodniu [więc] szła [zapowiedź, że to] Trybuna B., w drugim T. Brudu. Jeżeli ktoś zapisywał, to wiedział, jaka jest właściwa nazwa. Zespół Moskwa nazywał się [na antenie] M-wa, tak jak W-wa”.

Ogólnopolski Przegląd Muzyki (Nie)kontrolowanej

Podczas festiwalu jarocińskiego każdy zespół był formalnie zobligowany do złożenia wszystkich wykonywanych tekstów w zapisie papierowym u organizatora festiwalu, a więc w miejscowym Domu Kultury. Taka procedura obowiązywała od 1983 r. Stamtąd teksty przekazywano cenzorom. Sporne fragmenty były wykreślane, na końcu kartki cenzorzy przystawiali stosowną pieczętkę dopuszczającą do wykonania publicznego, a następnie dokumentacja wracała do wykonawców. W 1985 r. cenzura objawiła się już jawnie i jej funkcjonariusze po prostu zamieszkali w hotelu Jarota, skąd doskonale mogli przysłuchiwać się wydarzeniom na tzw. dużej scenie festiwalowej. Pracowników lokalnego urzędu wspierali koledzy z województwa, bo pracy papierkowej było dużo.

O decyzji wbicia pieczętki „zezwalam” decydowały zresztą tak nieprzewidywalne czynniki jak humor czy inteligencja konkretnego urzędnika. Reguły były płynne. Cenzor potrafił zabronić publikacji i dystrybucji jakiejś piosenki, po czym pół roku później do tego samego utworu nie zgłaszał żadnego zastrzeżenia i tekst nagrywano na płytę.

Osobną kwestią natomiast okazywało się dostosowywanie się wykonawców do nakazanych obostrzeń. Tu relacje bywają z rzadka sprzeczne, acz bez wątplenia w większości przypadków nakazy cenzury ignorowano, co więcej, jej reprezentanci najczęściej specjalnie nie protestowali mając pełną świadomość tego procederu.

W praktyce każdego roku cenzura jarocińska funkcjonowała nieco inaczej, raz bardziej, raz mniej liberalnie. Bywało nawet, że z cenzorami w pokoju siedział funkcjonariusz SB. Organizator festiwalu Walter Chelstowski mawiał ponoć często do wykonawców:

„Dobrze, możecie to zaśpiewać, ale do cenzury dajecie coś innego”.

Od tej zasady bywały jednak wyjątki, kiedy danym zespołem osobiście interesowała się bezpieka (trudno tu doszukiwać się logiki, czasem jakiś lokalny cenzor w swej prowincjonalnej nadgorliwości przekazywał informacje o niepokornym wykonawcy do miejscowej komórki SB). Wtedy do cenzury przekazywano prawdziwe zapisy.



Uczestnicy festiwalu w Jarocinie

(fot. z zasobu IPN)

W 1986 r. zespół Immanuel zaśpiewał ze sceny jarocińskiej:

„Nie potrzebna jest CIA, nie potrzebna jest PZPR”.

Słuchało tych słów mrowie głów (szacunki są dalece nieprecyzyjne: między 10 a 20 tys. osób). Wedle relacji, po koncercie z muzykami reagge rozmawiał jakiś major LWP, który kłął i groził im dosłownie z pianą na ustach. Po kilku miesiącach młodzi ludzie dostali wezwanie do Pałacu Mostowskich w Warszawie (Komenda Stołeczna MO). Rozmowa z funkcjonariuszami okazała się jednak niegroźna, formalna; najprawdopodobniej centrala warszawska sprawę zbagatelizowała. Tym większe było zdziwienie, że wkrótce dwóch wokalistów zespołu otrzymało wezwania do sądu w Jarocinie pod zarzutem działań antypaństwowych. Wszystko wyjaśniło się, kiedy na sali rozpraw stanął ów piekłący się major, który jako oskarżyciel przywoływał słowa pieśni reagge, jakie padły ze sceny festiwalowej (zresztą przekręcając je). W rezultacie Kolegium ds. Wykroczeń wyznaczyło muzykom karę trzymiesięcznego więzienia z możliwością zamiany na 80 tys. zł. grzywny dla każdego. Aby nie trafić za kratki oskarżeni zaciągnęli pożyczki wśród rodziny i znajomych, sprzedali jakieś prywatne wartościowe przedmioty, do tego środowisko warszawskie zorganizowało w „Hybrydach” płatne występy, by im pomóc, i ostatecznie obaj dopełnili prawnego obowiązku.

Z przykładowych nonsensów działalności cenzorskiej wymienię te – z poznanych mi – najbardziej reprezentatywne, ale i te zaskakujące. Na przykład podczas lektury maszynopisu jednej z piosenek zespołu

Kult, zatytułowanej dosadnie „Wódka”, pracownicy z ul. Mysiej domagali się włączenia w tekst jednoznacznej sugestii wskazującej, że alkoholizm nie jest wyłącznym problemem Polski Ludowej. Autor słów zaproponował więc, by cały zapis zostawić bez zmian, ale za to nadać utworowi nowy tytuł, od tej pory miał on brzmieć:

„Na całym świecie źle się dzieje, koledzy”.

I ten koncept – tak nonsensowny, ale i beznadziejny w formie, przez co aż wywrotowy – został przez urzędników zaakceptowany.

Dla cenzorów ogromnym zgrzytem był też tekst utworu parodystycznego zespołu rockandrollowego Shakin' Dudi:

„[...] mam dwie lewe ręce, [...] nie mam pieniędzy, [...] nie mam ochoty, [...] wziąć się do roboty. Zamiast pracować ja wolę leniuchować”.

Ponoć początkowo bardzo serio twierdzili oni, że takie słowa nie kwalifikują się do zatwierdzenia, i to pod żadnym pozorem. Zdanie najwyraźniej w końcu zmienili, bo zespół Shakin' Dudi zaczął regularnie gościć w telewizji, a co w tym kontekście ważniejsze, pojechał na festiwal w Opolu w 1985 r., gdzie został uhonorowany nagrodą publiczności właśnie za ten pastisz.

Idą żołnierze

Z kolei Zygmuntovi Staszcykowi z T. Love (od 1986 r. już bez członu „Alternatiwe” w nazwie) nie zezwolono na nagranie piosenki „Idą żołnierze” – w wymowie pacyfistycznej, pokazującej beznadzieję służby wojskowej i wojny:

„Idą żołnierze, maszerują, idą żołnierze, defilują, los dla nich wszędzie taki sam: bum bum bum bum! bam bam bam!”.

W pierwotnej wersji – jak wspominał sam autor – pojawiało się stwierdzenie, że żołnierze „z beznadziei w kiblu się wieszają”. To nie mogło zyskać akceptacji urzędu na Mysiej. Staszczuk zaproponował więc zmianę i doprecyzował, że chodzi o tych żołnierzy, co „dziewczyn nie mają, a potem w kiblu się wieszają”. Znów spotkał się z odmową. Za to przyjęta została wersja z zakończeniem „a później w głowę sobie dają”. Widać strzał był bardziej do zaakceptowania niż wieszanie się. Ale największy absurd urodził się na końcu sporu. Cenzor stwierdził, że piosenka nie może wyśmiewać żołnierzy i wobec tego kto inny musi w niej maszerować. Zrezygnowany Staszczuk wymyślił więc coś – nie da się tego określić inaczej – skrajnie idiotycznego, być może będącego wynikiem zmęczenia i rezygnacji. Zaproponował zmianę tytułu i fragmentu ze zwrotem „idą żołnierze” na „idą kołnierze”. I – uwaga – otrzymał zgodę na publikację. Mimo, iż ta surrealistyczna wersja tylko potęgowała pacyfistyczną wymowę pieśni (Kilka lat później piosenka trafiła na longplay z oryginalnym tekstem, ale z nadal ocenzurowanym tytułem *Idą kołnierze* w: T. Love, *Wychowanie*, Polskie Nagrania 1989).

Dla kontrastu najbardziej typową ingerencję w tekst obrazuje przypadek piosenki zespołu Republika, kiedy to nakazano autorowi zmienić jej tytuł z „Syberia” na „Arktyka”, choć oba słowa pojawiały się w refrenie. Pierwsza wersja – co fakt, to fakt – w dość oczywisty jednak sposób narzucała konotacje polityczną. Cenzor bez problemu skorzystał więc z podsuniętego mu rutynowego wybiegu i wtedy z czystym sumieniem przybił pieczętkę.

Niektóre z relacji dotyczących kontaktów z cenzurą brzmią tak absurdalnie, że wydają się niemal zmyśleniem. Podczas festiwalu jarocińskiego w 1984 r. zespół Ekshumacja przedstawił do akceptacji tekst z następującym wersem: „kupcie mi karabin, szablę, działo i Szarika”. I okazało się, że cenzor na papierze wykreślił imię psa. Potem tłumaczył: „Wiecie Panowie, Szarik to Czterej Pancerni, Czterej Pancerni to Przymanowski, a Przymanowski jest w Wojskowej Radzie Ocalenia Narodowego”. Co i tak nie miało praktycznego znaczenia, bo wers później jeszcze nie raz był wyśpiwawany przez zespół na koncertach.

Innego rodzaju egzemplifikacją absurdu, w jaki popadała sama instytucja cenzury jako taka, jest casus pieśni „To wychowanie” zespołu T. Love. W 1987 r. cenzor nie zaakceptował pojawiających się w niej słów:

„Ojczyznę kochać trzeba i szanować. Nie deptać flagi i nie pluć na godło”.

Paradoks nie polegał jednak na tym, że słowa te czytane literalnie były jak najbardziej zgodne ze szkolną i państwową edukacją, a dopiero w całym kontekście muzyczno-wykonawczym zyskiwały walor buntowniczo-prześmiwczy. Wynikał z tego, że skreślony przez cenzora wers został siedem lat wcześniej legalnie opublikowany w tomiku wierszy, a więc dopuszczonym do druku i obiegu państwowego przez innego cenzora.

Bardzo znany jest casus Maanam. Zespół odmówił występu przed delegacją pionierów sowieckich i polskich w Sali Kongresowej w Warszawie w 1984 r. Za karę przez kilka miesięcy stacje radiowe i telewizyjne utrzymywały embargo na jego piosenki (zakazano emisji), odwołano też trasę koncertową grupy.

Osobnym problemem okazało się autorstwo wspomnianego fragmentu tekstu. W 1998 r. Zygmunt Staszczuk został oskarżony o plagiat przez Włodzimierza Antkowiaka, autora tomiku „Po co te gwiazdy” i wiersza „Do obywatela Johna Browna” zawierającego te same słowa. Muzyk rockowy argumentował, że był tego plagiatu nieświadomy, bowiem lata wcześniej usłyszał rzeczony wers w wykonaniu częstochowskiego zespołu Barokowy Burdel i po rozmowie z liderem tej formacji uzyskał zgodę na jego wykorzystanie we własnej piosence. Nie wiedział jednakże, że lider Barokowego Burdelu śpiewał nie swój tekst, a zaczerpnięty z poetyckiego tomiku.

Komizm sytuacyjny nie może jednak przesłonić innych przypadków. Byli tacy którzy godzili się na ingerencję, ale i tacy, którzy nie chcieli zmienić w tekście ani słowa. Tak postępował wspomniany już Kazimierz Staszewski z Kultu. W rezultacie, jak sam twierdził, pierwsze płyty zespołu nie odzwierciedlały programu granego przez jego zespół na koncertach.

Syberia - przegra?

Ewenementem rynkowym była długogrająca płyta zespołu Dezerter wydana w 1987 r. przez Klub Płytowy „Razem”. Zakwestionowano jej tytuł – Kolaboracja, więc wyszła po prostu pod nazwą „Dezerter”; zmieniono też tytuły niektórych utworów, a część okładki zamalowano czarnymi pasami. Ale najbardziej osobliwe było jeszcze coś innego, swoiste novum w PRL: w trzech miejscach ocenzurowano nagrania, zagłuszając je krótkimi sygnałami dźwiękowymi tzw. pikami. Koncept zadziałał. Rok później na płycie zespołu KLAUS mit FOCH zagłuszono pierwsze dwa słowa jednego z refrenów: „Radio Tirana bawi od rana”.

Znalazłem dwie relacje wskazujące, że ingerencje cenzorskie stały się bezpośrednią przyczyną rozwiązania zespołu. Wspomniany już zespół Immanuel, po „aferze jarocińskiej” z tekstem o PZPR i skazaniu przez kolegium, w praktyce stracił możliwość grania większych koncertów.

O nieco podobnym wypadku mówił też Ziemowit Kosmowski, lider łódzkiej grupy Brak, która to z powodzeniem koncertowała, dokonała kilku radiowych nagrań i przygotowywała program telewizyjny. Planowano jeszcze zintensyfikować tę promocję. Jednak rzeczywistość okazała się nie do przeskoczenia. Kosmowski twierdził, że kłopoty z cenzurą skazywały tę grupę na koncertowanie jedynie na scenach nieoficjalnych, co nie dawało muzykom satysfakcji. Muzyk ten jednak wkrótce założył nowy zespół (Rendez Vous), z którym odniósł już sukces ogólnokrajowy: nagrał dwa single, płytę długogrającą (sprzedano ponad 70 tys. nakładu), umieścił swoje nagranie na składance „Jeszcze młodsza generacja” (wyd. Tonpress 1985), a także na składance „Music from Poland at Midem '86” (wyd. Polskie Nagrania 1986), z powodzeniem koncertował i cieszył się sporym poważaniem krytyków. Zespół zakończył działalność w 1987 r. Z kolei retrospektywny album Braku został wydany w formule CD w 2006 r.

COFNIJ SIĘ