

Instytut Pamięci Narodowej

<https://ipn.gov.pl/pl/historia-z-ipn/archiwum/167681,Robert-Spalek-Ida-kolnierze-czyli-o-udostepnianiu-rozpowszechnianiu-i-cenzurze-m.html>
27.02.2026, 22:33



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

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.

08.07.2022

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, rzadziej Wifon, PolJazz a nawet powstały w ramach świeckiej organizacji katolickiej PAX – Veriton) oraz wydawnictwa polonijne (Polton, Savitor, Arston).

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.

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.

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.

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 pieczętki „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 wyobrażać”.

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 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. To wtedy Marek Niedźwiecki prowadzący Listę Przebojów Programu Trzeciego, zamiast ocenzurowanych piosenek emitował w ich miejsce intro werbli rozpoczynających utwór Maanam „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.

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 świadczyłoby 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 latarni”. 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 obligującą.

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 obywало się bez zastraszania. Co przy tym ciekawe, choć niezaskakujące, cenzorzy w ogóle nie ingerowali w słowne ataki na Kościół.

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 działało 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 mógłby 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”.

► [Czytaj całość na portalu przystanekhistoria.pl](http://przystanekhistoria.pl)

[Poprzedni Strona](#)

[Następny Strona](#)

Artykuł