Porównania 1 (35), 2024
DOI: 10.14746/por.2024.1.9

Jarosław Bytner

„Nie będziemy lustrem zła". Niezależna scena muzyczna Bydgoszczy w latach 1982–1989

Jeszcze w latach 80. XX wieku, w schyłkowej dekadzie PRL-u, budowanie muzycznej tożsamości było wyzwaniem nawet dla najwytrwalszych. Pasjonatów muzyki, zwłaszcza tych z kręgów alternatywnych, zarówno zajmujących się nią czynnie, twórców i wykonawców, jak i słuchaczy, wielbicieli, melomanów, krępowała sytuacja systemowo konsekwentnej niedostępności, braku podstawowych muzycznych substancji każdego właściwie rodzaju. Muzycy nie mieli na czym grać i gdzie utrwalać swojej muzyki, w swoich poszukiwaniach skazani byli na łut szczęścia, własną przedsiębiorczość, sprzętową improwizację[1]

1 Krzysztof Grabowski, perkusista i autor tekstów zespołu Dezerter, w rozmowie z Mikołajem Lizutem opowiada: „Nie było łatwo, bo właściwie wszystko, co jest potrzebne do grania, było koncesjonowane przez państwo. Nie było klubów, świetlic, piwnic, w których ktoś chciał mieć punkowy zespół. Pierwsza próba odbyła się u mnie w domu. Nie miałem perkusji, więc grałem na kartonowych pudłach. Robert [Matera, gitarzysta, współzałożyciel grup SS-20 i Dezerter – J.B.] sam lutował płytki, tranzystory, oporniki, żeby sobie zrobić do gitary fuzz-distortion. Zamykał to w blaszanym pudełku od herbaty. Mieliśmy czeską, beznadziejną gitarę i polski bas ważący 20 kilogramów. Mieliśmy jednak tak duży zapał, że nie przejmowaliśmy się tym, że nic nie słychać, wszystko trzeszczy i nic nie umiemy" (Lizut 2003: 119; zob. też: Grabowski 2010: 22). I jeszcze wspomnienie Lecha Janerki: „Wystrugałem korpusy gitar z kwietnika. Uprosiłem mojego ówczesnego sąsiada, on zrezygnował z tej bardzo grubej głównej dechy, a ja

i znajomości. Słuchacze znajdowali się w sytuacji eksploratorów, mających raczej dobrą świadomość istniejącego punkowego oraz postpunkowego bogactwa, w nadnaturalny sposób już od końca lat 70. eksplodującego w Wielkiej Brytanii czy USA. Nie mieli jednak narzędzi, by te zasoby skutecznie pozyskiwać.

Dostęp do albumów był radykalnie limitowany poprzez zwyczajny brak takiego towaru w krajowych sklepach oraz wysokie ceny zachodnich wydawnictw możliwych do zdobycia, w pewnym zakresie, na przykład na giełdach płytowych. Płynąca z radia wąska strużka muzyki była natomiast w arbitralny sposób ograniczona przez cenzurę i gusta prezenterów muzycznych. Sytuację melomana poprawiała zazwyczaj przynależność do subkulturowo skodyfikowanego kręgu towarzyskiego, która umożliwiała wymianę płyt czy przegrywanie winyli na kasety magnetofonowe. A z nich na kolejne kasety. Dobrze też było mieć znajomych szczęśliwie posiadających krewnych lub rodziców pracujących w jakiejś wolnej oraz fonograficznie normalnie funkcjonującej części świata. Zmiany w drugiej połowie dekady przyniosło pojawienie się pirackich kaset magnetofonowych, wydawanych i sprzedawanych w takiej skali, jakby było to całkowicie oficjalne. Osobną kategorią rodzimej inicjatywy gospodarczej końca lat 80. były też miejsca, w których równie oficjalnie kopiowano na kasety płyty kompaktowe. Od połowy dekady zaczęły pojawiać się także nieliczne polskie licencyjne edycje punkowych i nowofalowych zespołów na płytach winylowych[2].

ją pociąłem na deski do gitary. Gryf wziąłem z jakiegoś starego basu, Defila. Wyrzuciłem progi, bo nie stroił. Marzenie życia taki bas. Gitarzyście też zrobiłem korpus do gitary" (Mikulski 2015).W kontekście wspominanych tu formacji, czasów i miejsca warto przypomnieć, że 29 września 1983 roku, w nieistniejącym już amfiteatrze WKS Zawisza Bydgoszcz, Klaus Mitffoch zagrał w ramach trasy zespołu Spear of Destiny i – w ocenie obecnych na tym koncercie – wrocławianie wypadli lepiej niż postpunkowcy z Londynu.

2 W latach 1986–1990 ukazały się licencyjne winylowe wydania tak ważnych dla obu tych muzycznych gatunków płyt jak: Minimal Compact, *Raging Souls* z dodatkowym 12″ maksisinglem *Immigrant Songs* (Klub Płytowy „Razem", 1987), Dead Kennedys, *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* (Polton, 1987), Tuxedomoon, *Ship of Fools* (Pronit, 1987); przez Tonpress zostały wydane: *Unknown Pleasures* (1989) oraz *Closer* (1988) Joy Division, New Order *Low Life* (1986), *Brotherhood* (1989) i *Substance* (1990), The Smiths, *The Smiths* (1989) i *The Queen Is Dead* (1989), Cocteau Twins, *Treasure* (1989), legendarna kompilacja 4AD *Lonely Is an Eyesore* (1987), Pere Ubu, *Terminal Tower* (1990) (w nawiasach rok wydania polskiej edycji płyty).

Ważna była muzyka pozyskiwana z radia[3] oraz informacje znajdowane w prasie muzycznej[4], szczątkowe wprawdzie, co akurat w odniesieniu do muzyki bardziej poszukującej do dzisiaj nie uległo zmianie. Jednak w świecie YouTube'a, platform streamingowych i fanpage'ów dla świadomego słuchacza przestało to mieć znaczenie. Problemem współczesnego melomana nie jest przecież znalezienie płyty w fizycznej czy cyfrowej postaci, ale czasu, by ją w spokoju odsłuchać.

Z perspektywy współczesnego wielbiciela muzyki i kolekcjonera płyt pamiętającego tamtą rzeczywistość, sytuacja ta ma charakter mocno paradoksalny. Bardziej oczywiście odczuwalny dla kogoś z Europy Środkowej czy Wschodniej, świadomego różnic pomiędzy światami, ale przecież podobnie jak kolekcjonerzy z normalnych rynkowo obiegów, sprawnie funkcjonujących i zapewniających nieograniczony dostęp do muzyki w latach 70. czy 80., zmagającego się dziś z odczuciem powszechnej dostępności płyt winylowych czy kompaktowych. Są one niezawodnie gwarantowane przez serwisy typu Discogs, sklepy muzyczne, niezliczonych internetowych sprzedawców. Wspólne dla kolekcjonerów z całego świata wydaje się zatem poczucie rozczarowania współczesną łatwością dostępu, odzierającą z całego wachlarza emocji i uroku poszukiwań, poczucia

3 Od połowy lat 80. znaczącą rolę w upowszechnianiu muzyki alternatywnej w Polsce odgrywała Rozgłośnia Harcerska, działająca w okresie 1957–1988. Była to „[…] prawdopodobnie jedyna oficjalna stacja radiowa w bloku sowieckim funkcjonująca poza strukturami państwowymi i emitująca legalne audycje" (Spałek 2021). Emitowane na jej falach programy „Polski independent. Rockowa lista Rozgłośni Harcerskiej" oraz „Radio Nieprzemakalnych – Radio Radio", promowały zespoły polskiego undergroundu. Niepodważalne zasługi dla popularyzacji muzyki i możliwości jej utrwalania na kasetach magnetofonowych przypadają Programowi Trzeciemu Polskiego Radia, w tym Liście przebojów Programu 3. Szczególną wartość w formowaniu muzycznej świadomości polskich fanów muzyki miały również audycje Programu Drugiego Polskiego Radia, dzięki którym można było nagrywać na kasety całe albumy. Należały do nich Wieczór płytowy (1983–1991, prowadzenie Tomasz Szachowski i Tomasz Beksiński) i Romantycy Muzyki Rockowej (1985–1990). Ten autorski projekt Tomasza Beksińskiego spopularyzował przede wszystkim nurt new romantic, ale także ugruntował w Polsce kultowy status wielu wykonawców postpunkowych (Joy Division, The Cure, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, The Sisters of Mercy, Cocteau Twins, Dead Can Dance, Clan of Xymox, Xmal Deutschland, Opposition, Breathless).

4 Do najbardziej opiniotwórczych czasopism muzycznych okresu PRL-u należały „Non Stop" (wydawany w latach 1972–1990) oraz „Magazyn Muzyczny" (1980–1991). Artykuły o muzyce, w tym alternatywnej, pojawiały się także na łamach np. „Na Przełaj" (1957–1992) czy „Razem" (1976–1991).

triumfu bądź rozczarowania. Obecnie wszystko sprowadza się do posiadania wystarczająco zasobnego konta[5].

Szczególną siłę emocjonalnego oraz estetycznego rażenia miały w tamtym okresie muzyczne inicjacje na żywo. Decydowały o tym dwa zasadnicze czynniki. Pierwszy z nich to rytualny, w założeniu plemienny, subkulturowy udział w muzycznym wydarzeniu, koncercie czy festiwalu. Drugi natomiast to świadomość uczestnictwa w alternatywnych ceremoniach, która stawała się istotnym elementem życia oraz kontrapunktem dla rzeczywistości schyłkowego komunizmu – w sensie wspólnotowym, estetycznym, niekiedy też politycznym, ale zawsze przecież rebelianckim. W opresyjnej, jałowej PRL-owskiej codzienności ta wspólnotowa świadomość odrębności konstytuowała wyobrażenia o możliwości kreowania alternatywnego świata, dawała nadzieję na zmiany, na nastanie tak wyczekiwanej normalności.

W ujęciu indywidualnym była natomiast potwierdzeniem założenia, że to nie indywidua z irokezami, z akcesoriami obitymi ćwiekami, odziane w czerń były odstępstwem i zagrożeniem dla autokratycznego systemu PRL-u czy też szerzej – świata w ogóle. To raczej świat, jako miejsce absurdalne, był zagrożeniem dla nich.

Znaczenie miał oczywiście bezpośredni kontakt z wykonawcami. Koncerty, po pierwsze, stwarzały możliwość posłuchania muzyki przeważnie nieobecnej w mediach. Takie spotkanie miało zatem aspekt poznawczy, estetyczny, ale również odbiorczy. Dźwięki na żywo uwalniały nośność i potęgę rockowego przekazu audialnego. Dawały więc wyobrażenie o możliwościach wokalu i instrumentów, o tym, jak muzyka może, a nawet powinna, brzmieć. W czasach, gdy średniej klasy sprzęt audio stanowił kolejny z obiektów pożądania, był to kolejny z etapów muzycznego wtajemniczenia.

Muzyka niezależna była nieobecna w mediach nie tylko z powodu wciąż aktywnej scentralizowanej cenzury, ale również wątłego potencjału ówczesnego przemysłu fonograficznego i problemów z utrwalaniem muzyki na nośnikach fizycznych. Obecność na koncertach była więc dla fanów również okazją do nagrywania „swojej" muzyki. Ikoniczne dla lat 80. zdjęcia tłumu ludzi słuchających i jednocześnie nagrywających na oparte na ramionach czy o głowy magnetofony kasetowe najpełniej egzemplifikują tęsknotę tamtego pokolenia za muzyką.

5 Stephen Morris w rozdziale *The Great Vinyl Robbery* wspomina swoje przygody z kolekcjonowaniem płyt winylowych, w tym rozczarowanie związane ze współczesną łatwością nabywania winyli, którą postrzega jako „oszustwo" (Morris 2019: 101–113).

• • •

Variété na koncertach z lat 80. osiągało absolutnie nieoczywisty poziom ekstremalnego generowania energii połączony z jednoczesnym pełnym skupianiem uwagi publiki. Niezwykłość tego zjawiska brała się z mocy przekazu – z jednej strony z potężnego, monumentalnego brzmienia zespołu na żywo, z drugiej natomiast z kompozycyjnej atrakcyjności i odrębności tej muzyki. Jakby tych wrażeń było mało, częścią zimnofalowych ceremonii Variété była poezja Grzegorza Kaźmierczaka. Liryka wokalisty zespołu to naturalnie temat odrębnych rozważań literaturoznawczych, tu jednak zostanie przywołana w kontekście wspomnianym przez niego samego. W filmie Dariusza Landowskiego *Variété – Muzyka bez końca* (Landowski 2010) Kaźmierczak mówi o swojej koncepcji relacyjnej integralności słowa i muzyki, stanowiącej szczególny wariant osiągania w sztuce nowej wartości.

> Z jednej strony jest przekaz, który niesie tekst, a z drugiej strony ta cała sfera metafizyczna, która też wypływa od strony muzyki. […] Najważniejszy jest moment, kiedy to się spotyka. Kiedy spotyka się muzyka z tekstem […]. I nagle pojawia się ten moment, że widzisz, że po prostu – tak, że nagle ten tekst zafunkcjonował z muzyką i jest tu wartość jakaś dodana. I że nagle ten tekst, który jest tekstem, i muzyka, która jest muzyką, nagle łączą się w ten sposób, że po prostu jest jeszcze trzecia wartość, że mówisz, to jest to. Nie wiesz kiedy, nie wiesz jak to się zdarzy, ale to się zdarza, że nagle to jest jedność, i wiesz, że ona jest mocna, prawdziwa, autentyczna i to jest właśnie to (Landowski 2010).

I w dalszej części dokumentu Kaźmierczak rozszerza tę koncepcję o relację pomiędzy wykonawcą a publicznością.

> Gra się również po to, żeby były te jakieś magiczne, metafizyczne momenty połączenia pomiędzy tobą, który występujesz na scenie a pomiędzy ludźmi, którzy są na widowni. I czasami tak jest, że zaciera się po prostu sytuacja, czy ty jesteś na widowni, czy ty jesteś na scenie, a oni na widowni, po prostu jest jedno. I mówimy o tym samym, i ty wiesz, że jak do nich mówisz, to trafiasz właśnie w te punkty, które po prostu są właściwe. I wiesz, są takie sytuacje, że one się zdarzają. I zdarzały się wtedy i zdarzają się teraz (Landowski 2010).

O świadomość niezwykłości tego muzycznego, estetycznego i emocjonalnego przekazu koncertowego Variété z lat 80. zapytałem wokalistę zespołu,

pisząc ten tekst. Mimo wielu występów Variété, które widziałem w latach 80., 90. i w dwóch dekadach XXI wieku, te niezwykłe, magiczne doświadczenia stały się moim udziałem właśnie podczas ich bydgoskich koncertów w latach 80.

Czy występy Variété z tamtego okresu, także według Grzegorza Kaźmierczaka, najpełniej realizowały założenie tej wieloelementowej koherencji: jedności muzyki, tekstu, wykonawców i odbiorców, wspomnianej w *Muzyce bez końca*?

> Nie jestem pewien, czy mieliśmy wówczas ten rodzaj świadomości, o której wspominasz w swoim pytaniu. Wydawało się nam po prostu, że znaleźliśmy odpowiednie narzędzie do wyrażania naszych lęków, nadziei, zachwytów i przede wszystkim emocji tamtego czasu. Ta poszukiwana koherencja muzyki i tekstu zmaterializowała się pod postacią utworów, które – w pełnym zanurzeniu w nich – wykonywaliśmy na scenie. To założenie poszukiwania połączenia wzajemnie napędzających się muzyki i tekstu towarzyszy nam do dziś, przybiera różne formy, ponieważ rozwijamy się – inaczej postrzega się rzeczywistość, kiedy ma się 20, a inaczej kiedy 50 lat. Ale potrzeba poszukiwania – jak nam się wydaje z sukcesami – tego złotego punktu nas nie opuszcza[6].

Wydaje się, że to właśnie ten stop paru elementów najwyższej próby decydował o misteryjnym, transowym i oczyszczającym charakterze koncertów Variété z lat 80. Być może, w jakimś idealnym, trochę mistycznym, trochę też pewnie dziś już wykraczającym poza powszechne oczekiwania sensie, do tego właśnie sprowadzać się powinien fenomen koncertu rockowego. Do sytuacji, gdy muzyka staje się – dla wykonawców i dla słuchaczy – przekraczaniem emocji, transcendencją. Wydaje się, iż dziś coraz trudniej stać się uczestnikiem takiego wydarzenia, a przynajmniej jest ono doświadczeniem dość rzadkim[7].

Variété ten dar posiadało. Variété gwarantowało *katharsis*. I było to zupełnie oczywiste, doświadczalne dla każdego, kto zespół w latach 80. słyszał na koncertach. W dokumencie Landowskiego panuje w tej kwestii również całkowita zgoda. Walter Chełstowski przedstawia to tak:

6 Z korespondencji e-mailowej z Grzegorzem Kaźmierczakiem, wrzesień 2023.

7 Ważnym kryterium takiego doświadczania jest emocjonalna oraz estetyczna intersubiektywność. W muzyce, o jakiej tu piszę, przykładem gwarantującym takie przeżycie jest np. grupa Swans.

> Ja Variété z tych tysięcy zespołów, które przeszły przez moje ręce, będę pamiętał zawsze, bo to było coś przeszywającego. […] Ja się czułem, jak ich słuchałem, przygnieciony w najlepszym i pozytywnym rozumieniu tego słowa. I oczywiście, że się w nich zakochałem, no bo co, nie dało się inaczej. […] Ten głos w połączeniu z tekstami, to ja widziałem, że nawet najtwardszych głupków na widowni, którzy tylko oi! oi! oi! i nic więcej, że oni stali jak wmurowani, ja też i tam nie było innego wyjścia. Jak się słuchało Grześka i Variété, to człowiek musiał się zastanowić nad własnym życiem (Landowski 2010).

A Mikołaj Trzaska, który gościnnie wystąpił w 1994 roku na płycie Variété *Koncert Teatr STU*, wspomina to doświadczenie następująco:

> I wtedy usłyszałem, jak brzmi dobrze grająca coldowa kapela na własne uszy. Wtedy to usłyszałem. Wtedy zobaczyłem po prostu coś takiego, co mnie naprawdę przygniotło. […] Jak to brzmi, jak to totalnie brzmi, po prostu, pamiętam to dzisiaj, może tego nie widać tutaj, ale normalnie robi mi się gęsia skóra. To była prawdziwa muzyka, naprawdę prawdziwa muzyka (Landowski 2010).

Po nagranym dla Tonpressu w 1985 roku singlu *I znowu ktoś przestawił kamienie*[8], sukcesach koncertowych, w tym odnoszonych podczas kolejnych edycji Festiwali Muzyków Rockowych w Jarocinie[9], zespół nagrał w 1986 roku materiał na debiutancki album *Bydgoszcz*[10]. Taśmę-matkę skradziono jednak

8 Siedmiocalowy krążek, w charakterystycznej dla Tonpressu ascetycznie jednokolorowej, tu pomarańczowej, kopercie zawierał dwa utwory: *I znowu ktoś przestawił kamienie*, którego komercyjny potencjał docenili pod koniec 1985 roku słuchacze Listy Przebojów Programu 3 Polskiego Radia. Drugim były *Te dni*, triumfujące z kolei na liście przebojów Rozgłośni Harcerskiej. *Te dni* były pierwotnie *Krzyżem*, co zaniepokoiło cenzora, stąd też konieczna stała się zmiana tytułu piosenki. Tekst składa się z sześciu wersów: „Krzyż rozłożył bezsilnie ramiona / Gdy składając ręce prosiłem o drogę / Pamiętam najradośniej chwile / W których mnie nie było / I przytulę do ziemi ręką kwiat / By nie widział tych dni".

9 Wyróżnienie w Jarocinie w 1984 roku, znalezienie się w złotej dziesiątce festiwalu w 1985 r. i występ już w charakterze gwiazdy w roku 1986; więcej o koncertowej aktywności formacji zob.: *Variété. Krótka historia zespołu*, w: booklet winylowej edycji płyty *Bydgoszcz 1986* wydawnictwa Noise Annoys z 2012 roku.

10 Płyta miała ukazać się w Klubie Płytowym „Razem" w 1986 roku.

z samochodu ówczesnego przedstawiciela grupy i nigdy nie odzyskano (Variété 2012).

Doświadczenie straty gotowego do wydania albumu było optymalnie negatywnym wariantem najgorszego nawet z absurdów związanych z wydawaniem płyt w Polsce w tamtych latach[11]. Dla Variété konsekwencją stała się również konieczność powtórnego debiutu. Zespół, już w latach 80. powszechnie postrzegany w Polsce jako kultowy, wydał swój pierwszy oficjalny album, *Variété*, dopiero w roku 1993.

Muzyki z „pierwszego" debiutu początkowo można było posłuchać z wydawnictw nieoficjalnych bądź pirackich. Album oficjalnie ukazał się w roku 2002 jako *Bydgoszcz 1986*[12]. I jest to jedna z tych płyt, na których nie ma utworów słabszych czy niepotrzebnych. Album wpisuje się tym samym, w dość zresztą obszerny, kanon postpunkowych dzieł kompletnych. Gatunek poszukujący muzycznie nowych, niepowtarzalnych rozwiązań formalnych oraz brzmieniowych, inspirowany różnymi dziedzinami sztuki, tekstowo dojrzale i w literacko atrakcyjnej formie podejmujący tematykę kryzysu ludzkiej kondycji, sprzyjał najwyraźniej, i zagranicą i w Polsce, tworzeniu arcydzieł[13].

Nieszczęściem tego niezwykłego pierwszego albumu Variété jest natomiast bardzo słabej jakości realizacja dźwięku, skutecznie odzierająca muzykę zespołu z mocy i magii. Kolejne edycje wydawane były bowiem w oparciu o jedyne zachowane kopie słabej jakości. Tworzy to kolejny z paradoksów: grupa na

11 W połowie lat 80., w okresie największego twórczego impetu i popularności nurtu coldwave w Polsce, nie ukazały się także pierwsze albumy innych ważnych rodzimych zespołów nowofalowych: Made In Poland (z powodu kłopotów finansowych wydawcy), 1984 (zaginięcie taśmy) czy One Million Bulgarians (cenzura). Szerzej zob.: R. Jarosz, Made In Poland, *Martwy kabaret*, w: booklet wydania kompaktowego Manufaktury Legenda z 2008 roku, s. 90–93; 1984, *Specjalny rodzaj kontrastu*, w: booklet winylowego wydania Pasażera z 2014 roku (rozmowa z Piotrem Liszczem); One Million Bulgarians, *Pierwsza płyta. Vol. 2*, w: booklet winylowej edycji Noise Annoys z 2022 roku.

W tym czasie wydane zostają jednak płyty formacji punkowych i nowofalowych, które wkrótce staną się trwałymi elementami kanonu polskiej muzyki rockowej: Brygada Kryzys, *Brygada Kryzys* (1982), Maanam z albumami *O!* (1982) oraz *Nocny patrol* (1983), Republika, *Nowe sytuacje* (1983) i *Nieustanne tango* (1984), Klaus Mitffoch, *Klaus Mitffoch* (1984), Aya RL, *Aya RL* [czerwona] (1985), Siekiera, *Nowa Aleksandria* (1986), Lech Janerka, *Historia podwodna* (1986), Armia, *Armia* (1988), Dezerter, *Kolaboracja* (1988) czy Kult, *Spokojnie* (1988).

12 Kompaktowa edycja wydawnictwa Furia Musica. Na płycie dodatkowo znajduje się sześć utworów koncertowych z poznańskiej Areny z roku 1989.

13 Zjawisko to w brytyjskiej oraz amerykańskiej muzyce interesująco opisuje Simon Reynolds (Reynolds 2005).

koncertach hipnotyzująca intensywnym posągowym brzmieniem, na debiutanckiej płycie pozbawiona została natężenia i dźwiękowej selektywności. Słaba jakość nagrania, zwłaszcza słuchaczowi współczesnemu, wcześniej nieznającemu twórczości Variété, może sprawiać pewną trudność w odbiorze albumu.

Na obu debiutach w składzie Variété obecni byli muzycy dokładający do zimnofalowej melancholii dodatkowe brzmieniowe elementy. Saksofon i skrzypce[14] na płycie *Bydgoszcz* aranżacyjnie kontrapunktują ciężar ascetycznego walca sekcji rytmicznej[15]. Skrzypce w *Peré Láchaise* uwalniają aurę zaświatowości i trudno o bardziej przejmujące wyrażenie ceremoniału przejścia. *Variété* z 1993 roku, z oczywistych względów, produkcyjnie brzmi lepiej[16] i także już inaczej kompozycyjnie. Zespół, nie rezygnując z postpunkowych formuł, poszerza je o elementy rozbudowanych pejzażowych improwizacji, w kreowaniu których istotny udział biorą trąbka i flugehorn Andrzeja Przybielskiego. Podobny efekt zostaje osiągnięty na wydanej w kolejnym roku płycie koncertowej *Koncert. Teatr STU*, z jazzowymi partiami saksofonów Mikołaja Trzaski.

Utworami łączącymi dwie pierwsze płyty zespołu są występujące na obu *Klaszczę w dłonie* oraz *Peré Láchaise*[17]. Oba należą do muzycznego i tekstowego, poetyckiego kanonu polskiej zimnej fali. *Peré Láchaise* w połowie lat 80., w rzeczywistości wydrążonej i bez nadziei, mógł stanowić dekadencki manifest wycofania się z takiego świata.

Nasze palce nie sięgają steru już
zakop szybko wszystkie dni
nie zmienimy nic na pewno już
pamięć o nas skłamie

Chodźmy spać
nie róbmy nic

Poczekaj wytrę ręce
z brudu który był też mój

14 Sławomir Abramowicz – saksofony, Bernard Pyrzyk – skrzypce.

15 Wojciech Woźniak – gitara basowa oraz Jacek Buhl – perkusja. Na *Bydgoszczy* na gitarze grał Radek Urbański, teksty i śpiew Grzegorz Kaźmierczak.

16 Bardzo dobre brzmienie płyta uzyskała po analogowym remasteringu na potrzeby winylowego wydania Music Corner Records z 2021 roku.

17 Oba teksty występują w różnych wersjach, inne są także na albumach *Bydgoszcz* i *Variété*; tu cytowane są redakcje z tej ostatniej płyty.

zasłoń okna niech na chwilę
nie będziemy lustrem zła

Chodźmy spać
nie róbmy nic

Wszyscy mają być wezwani
wszyscy mają się wzbić
Uwierz

Chodźmy spać
nie róbmy nic

Klaszczę w dłonie, uchodzący za jeden z najbardziej znanych utworów zespołu, do dzisiaj często wykonywany na koncertach, interpretacyjnie stanowi ciekawe wyzwanie. Kaźmierczak, konsekwentnie budujący swój poetyki język, odrębny i wolny od wpływów, tu wyjątkowo przywołuje dość wyraźne intertekstualne tropy[18], a i tak interpretacja tego liryka zyskiwać może zupełnie nieoczekiwane sensy. Jak wiele może ich być i jak bardzo mogą się różnić, ukazuje choćby *Muzyka bez końca*, w której o rozumieniu tego tekstu opowiadają muzycy i osoby tworzące w latach 80. scenę niezależną w Polsce[19].

Język jest po to
by go wytykać
na wiatr
na mgłę

Klaszczę w dłonie
by było mnie więcej

Ciało jest po to
by je używać

18 Krótki liryk implikuje wiele tropów: *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* Cypriana Kamila Norwida oraz *Love Will Tear Us Apart* Joy Division, odwołania do Biblii, filozofię empiryzmu i hedonizm.

19 Swoje interpretacje poezji Kaźmierczaka przedstawiają m.in. Tomasz Budzyński, Paweł Kukiz, Paweł Sulik, Marek Wiernik.

dusza jest po to
by nie wytrzymać

Jeżeli miłość nas połączy
będziemy diamentowym piachem

Klaszczę w dłonie
by było mnie więcej

Variété prowadzone przez Grzegorza Kaźmierczaka do dzisiaj konsekwentnie rozwija formułę integrowania muzyki z tekstem poetyckim. I na każdej z kolejnych płyt równie konsekwentnie wykorzystuje nowe artystycznie środki, by rozwijać opowieści o ulotności świata.

• • •

Abaddon powstał w 1982 roku, rok wcześniej niż Variété. I podobnie budował swoją legendę na koncertach. Występy na festiwalach w Jarocinie w 1983, 1984 i 1985 roku oraz aktywność koncertowa w kraju umocniły silną pozycję formacji wśród punkowej społeczności. W socjalistycznych realiach nie miało to jednak znaczenia i zespół, podobnie jak inne polskie punkowe formacje, choćby Deadlock czy Dezerter, mógł wydać swój debiutancki album jedynie zagranicą. W latach 80. w Polsce to przypadek często decydował o możliwości utrwalenia i ukazania się materiału w czasie jego rzeczywistego powstania.

> Połowa l. 80. to generalnie dół. […] Telewizja kłamała w najlepsze, w sklepach były pustki, za wszystkim kolejki, a zespoły punkowe wyrastały jak grzyby po deszczu. Punk, reggae, alternatywa, nowa fala, zimna fala… Byliśmy potęgą światową w tych gatunkach i stylach, choć nikt tego nie chciał dostrzec. Władza nadal utrzymywała, że jesteśmy potęgą, lecz w wydobyciu węgla czy produkcji stali. Ale w muzyce? Muzyka była dla niej solą w oku, ponieważ poszerzała ludziom horyzonty, jednoczyła ich, dawała otuchę i wiarę. Zespoły powstawały i, niestety, rozpadały się. I tak w kółko. Nie było możliwości rejestrowania swoich dokonań ani wydawania płyt, bo system na wszystkim chciał trzymać łapę (Grabowski 2010: 62).

W konsekwencji polska kultura poniosła trudną do oszacowania stratę artystyczną i wzorcotwórczą, a sami muzycy pozbawieni zostali możliwości prezentacji swojej sztuki, systemowo wyłączeni z podstawowej dla twórcy

sytuacji kontaktu z odbiorcą, nie wspominając o jakiejkolwiek perspektywie urynkowienia swojej twórczości. Proces wypełniania tej kulturowej wyrwy, rozpoczęty po 1989 roku, trwa do dzisiaj. Dzięki entuzjastom niezależnej sztuki współcześnie udaje się posłuchać i dotknąć płyt, które powinny były zostać wydane czterdzieści lat temu.

O ukazaniu się debiutu Abaddona zagranicą również zadecydował przypadek. Historię wydania tej płyty dość szczegółowo przedstawia Tomasz Dorn, współzałożyciel i perkusista grupy:

> Z tą zagranicą to było tak. Poznaliśmy pewnego człowieka na warsztatach muzycznych Jenues Musical, organizowanych w takiej miejscowości Wenecja koło Bydgoszczy, gdzie zjeżdżały się różne ekipy z całego świata. […] My tam trafiliśmy przypadkowo. Wysłano nas, bo byliśmy z Bydgoszczy. O nas w mieście się mówiło, ale ci, co nas wysyłali, nie do końca chyba wiedzieli, co my gramy. W każdym razie siedzieliśmy w tej Wenecji ze 3 tygodnie. Wszystkie graty w jednym pokoju hotelowym, trzy szuflady marychy, bo tutaj wokół same plantacje były. No i łupaliśmy od rana do wieczora. Ludzie w pokojach obok już nie wytrzymywali. W końcu dali nam salę do prób na dole. Gratów nam pozwozili. I właśnie tam poznaliśmy takiego Jugosłowianina Petera Barbariča, dziennikarza, który miał kontakty z punkiem w Jugosławii. Podobało mu się, co robiliśmy, więc wzięliśmy go stamtąd na nasz koncert w Jarocinie. Był pod wrażeniem. I po jakichś dwóch miesiącach dostaliśmy od niego zaproszenie do Jugosławii. To on tak naprawdę wydał nas w New Wave Records we Francji. Po nagraniach zostawiliśmy mu materiał, bo tutaj nie było sensu go wieźć. Kto by nam go wydał? (Abaddon 2012: 4).

Wet za wet, wydany w 1986 roku, jest jednym z najważniejszych albumów polskiego nurtu hardcore punk i płytą w każdym elemencie przyciągającą uwagę odbiorcy – począwszy od okładki, która zgodnie z hardcore'owym etosem angażuje, wskazuje i problematyzuje określoną kategorię społecznego czy historycznego zła[20]. Na jej froncie, według pomysłu Barbariča, Abaddon wykorzystuje chanukiję na tle zdjęcia z fragmentem memoriału z praskiej Synagogi Pinkasa. Na ścianach tej świątyni, stanowiącej obecnie część Muzeum Żydowskiego, odręcznie wypisano imiona, nazwiska oraz daty urodzin i śmierci 77 297 tysięcy czeskich i morawskich Żydów, ofiar Holocaustu.

20 Zob. np. okładki płyt Dead Kennedys czy Napalm Death.

Abaddon na debiutanckiej płycie uderza w zbrodnicze systemy XX wieku, piętnując wielopostaciowe zło i jego kostiumy: komunizm, nazizm, apartheid. Zaangażowane teksty autorstwa związanego z zespołem Arka Kocikowskiego wyrażają niezgodę i wściekłość – esencję hardcore'u. To wykrzyczane hasła, w dwuminutowych utworach wszak nie ma miejsca na narrację i deskrypcję. Tekstowo skondensowany przekaz wyraża konsekwentnie antysystemowość. Przesłanie debiutu Abaddona, piętnujące absurd oraz niezmienność okrucieństw każdej wojny i opresyjność każdego systemu, to oczywiście utrwalona wyraźnie gatunkowa klisza punkowa. Ale przecież nie poezję się tu wykrzykuje, a gniew. W konwencję wpisana jest zresztą świadomość braku realnego wpływu tekstów i muzyki zbuntowanych młodych ludzi na decyzje polityków układających sobie świat. Co wcale nie umniejsza permanentnej aktualności antywojennego przekazu czy wrażliwości na zło. W *III. Wojnie* Abaddon stawia podstawowe pytania o sens, a właściwie ewolucyjną daremność ludzkich dziejów: „I po co cała nasza kultura / I po co cała nasza historia / I po co cała nasza cywilizacja". Pod koniec 2023 roku aktualność tych elementarnych pytań po raz kolejny zyskała złowrogie kontekstualizacje.

Formacja rozwiązała się w 1987 roku z powodu różnic artystycznych wśród muzyków (Abaddon 2012: 6). Zespół powrócił do grania dopiero w następnym wieku, reaktywując się w roku 2001 i działając do 2005. Wydaje także, w roku 2004, *Godzinę krzywd* – drugą płytę w swojej dyskografii. Abaddon współcześnie nadal występuje, przeważnie grając koncerty na festiwalach muzyki niezależnej.

• • •

Kompania Karna to kolejny z bydgoskich zespołów ważnych dla krajowej sceny punkowej. Powstał w roku 1986, choć za właściwy początek działalności grupy sami muzycy uznają marzec 1987 roku (Kompania Karna 2020a: 2). W roku 1988 ich konkursowy występ został entuzjastycznie przyjęty przez jarocińską publiczność[21]. I podobnie, jak w przypadku wielu innych formacji polskiego

21 Sami natomiast muzycy w 1991 roku nie wypowiadali się entuzjastycznie ani o tym występie, ani też o festiwalu: „Pojechaliśmy tam, bo wierzyliśmy, że wszystkie punkowe zespoły powinny chcieć zagrać w Jarocinie. Wychowywaliśmy się na legendzie Jarocka, starej Siekiery, Dezertera, Prowokacji i oczywiście Abaddona. Dopiero na miejscu przejrzeliśmy na oczy, nie mówiąc już o tym, że zagraliśmy dennie. Te wszystkie machloje, oszustwa, skurwysyństwa odrzuciły nas od tej imprezy skutecznie. Inna sprawa, że dzisiaj łatwo zadawać takie pytania, bo festiwal się skończył, lecz parę lat temu jeździli tam wszyscy, a Jarocin był naprawdę Mekką" (Kompania Karna 2020a: 4).

undergroundu, dopiero po ponad trzydziestu latach wydał płyty, których dobrej jakości brzmienie, możliwe do osiągnięcia dopiero po współczesnym masteringu, może oddawać energię ich muzyki i przekazu sprzed prawie czterech dekad. Kompania Karna, jak każda offowa grupa, doświadczyła pełnego zestawu odchyleń wynikających z ograniczeń funkcjonowania w ostatnim dziesięcioleciu PRL-u. Mirosław Pierzynkowski, gitarzysta zespołu, opowiada między innymi o konieczności gotowania strun gitarowych, by doprowadzać je do stanu używalności, regularne zakupy nowych były bowiem obciążeniem finansowym nie od udźwignięcia (Kompania Karna 2020). Pierzynkowski wspomina też o początku lat 90.:

> Dla przeciętnego człowieka wtedy kupienie dobrego sprzętu było praktycznie niemożliwe. Za przykład mogę podać, że jak miałem psa, owczarka niemieckiego, to go nazwałem Fender, ponieważ stwierdziłem, że to będzie jedyny Fender, na który stać mnie będzie w życiu (Kompania Karna 2020).

Innym znakiem tamtych punkowych czasów była forma zapisu nagrań zespołu, które były dostępne wyłącznie na kasetach magnetofonowych. Dopiero w roku 2020 i 2023 oficyna Zima wydała całość zachowanego materiału Kompanii Karnej na dwóch innych fizycznych nośnikach: na płytach winylowych i kompaktowych[22]. O sesji nagraniowej z Rudy Śląskiej z sierpnia 1989 roku, stanowiącej podstawowy materiał płyty *Dlaczego tak wiele nienawiści!!??*, w booklecie nowego wydania albumu, muzycy opowiadają tak:

> Absolutnym mistrzostwem jest fakt, że Model [Krzysztof Kornak, animator bydgoskiej sceny niezależnej – J.B.] przechował przez te wszystkie lata taśmę matkę. Pracując w Madżonga Studio pod okiem niezawodnego Jarka Hejmanna, staraliśmy się zachować ducha lat 80. i nie przesadzić z ingerencją w pierwotny materiał. Oczyszczanie śladów i nowy miks pochłonęły sporo czasu, ale efekt końcowy przeszedł nasze

22 W 2020 roku ukazała się płyta *Dlaczego tak wiele nienawiści!!??*, a w roku 2023 *Podwórkowe historie*. Warto w tym miejscu dodać, że współcześnie, gdy możliwości nagrywania, remasteringu i utrwalania muzyki nie mają już ograniczeń, a w archiwach odnajdują się wciąż to nowe materiały, jesteśmy świadkami przywracania świetności polskiej muzyki alternatywnej okresu PRL-u. I co najważniejsze, bardziej niż w kategoriach historycznych czy wspomnieniowych, twórczość tę nadal możemy odbierać jako wartościowe dzieło sztuki, bowiem w większości muzyka nie straciła nic ze swojego jakościowego szlifu.

> oczekiwania. Mamy nadzieję, że ten nowy stary materiał dostarczy wam trochę wzruszeń. A najzabawniejsze w tym wszystkim jest to, że większość dostępnych kopii kaset czy też materiały zamieszczone na YouTube są, nie wiedzieć czemu, nagrane w nieprawidłowej prędkości. Zapraszamy zatem do odkrycia Kompanii '89 na nowo po ponad 30 latach (Kompania Karna 2020a: 3).

Podwórkowe historie oraz *Dlaczego tak wiele nienawiści!!??* stanowią możliwie pełny zapis muzycznej historii Kompanii Karnej, od początku istnienia grupy do grudnia 1990 roku. Oba wydawnictwa zawierają bogate archiwalia: obszerne booklety z opisami, zdjęciami, przedrukami z zinów. Płyty są świadectwem punkowego rodowodu bydgoskiej formacji i jednocześnie początku procesu zmiany, narodzin zupełnie nowego zjawiska. Polityczny przełom 1989 roku, nowe czasy, nowe idee, aktywność lokalnej niezależnej społeczności, chęć budowania, wprowadzania pozytywnych zmian wokół i w sobie, stylistyczny oraz ideowy patronat amerykańskiej sceny hardcore'owej, przyniosły przemianę. Ta dokonała się w Bydgoszczy podczas jednego grudniowego koncertu w 1990 roku i miała charakter symboliczny:

> To był bardzo nietypowy koncert. Pierwszego grudnia 1990 roku, w klubie Millenium w obecności 700 osób zagraliśmy pożegnalny koncert jako Kompania Karna. Po czym tego samego wieczoru i w tym samym składzie zagraliśmy nowe piosenki już jako Schizma (Kompania Karna 2020a: 3).

Schizma, skondensowana eksplozja hardcore'owego etosu, to już odrębna muzyczna historia.

• • •

Variété, Abaddon i Kompania Karna, trzy niezależne bydgoskie zespoły, na stałe zapisały się w dziejach polskiej muzyki. Są integralnymi ogniwami jej rockowej historii, nośnymi, interesującymi artystycznie i ideowo. Muzyka tych formacji, tak jak grup z innych powstających w kraju w latach 80. niezależnych scen muzycznych[23], wyrastała z buntu wobec komunistycznej rzeczywistości tego czasu. Z dominującej potrzeby wolności w czasach politycznej, społecznej i kulturowej

23 Poza oczywistymi elementami łączącymi najważniejsze niezależne sceny muzyczne Polski lat 80. (Gdańsk/Trójmiasto, Rzeszów, Warszawa, Wrocław), interesujące są cechy, które je różnią. Odmienne formuły działalności, festiwale, zróżnicowanie stylistyczne

zapaści po stanie wojennym oraz niepewności drugiej połowy dekady. Okresu, gdy zaczęto dostrzegać początki korozji systemu, wierzyć w zmiany, ale nadzieje na wolność oraz normalność wciąż nie miały określonego czasu ani kształtu. Z beznadziejności i marazmu, braku życiowych perspektyw, pracy, możliwości podróżowania, opresyjnego działania systemowych instytucji społecznego nadzoru, rodził się sprzeciw.

Niezależność i wolnościowy etos tych formacji konstytuowała niezłomna postawa antysystemowa. Wynikało to ze świadomego sytuowania swojej twórczości nie tylko poza ówczesną dychotomią władza – opozycja, ale także z idei konsekwentnej krytyki oficjalnych nurtów kultury. Lokowało to aktywność bydgoskich zespołów, jak zresztą większości ówczesnych polskich grup punkowych, w przestrzeni działań „trzeciego obiegu". Postawa subkulturowego sprzeciwu rezonowała również z kontestacją zeschematyzowanych przekonań i upodobań społecznych. Często też wiązała się z niezrozumieniem czy agresją ze strony „normalnych" ludzi, niepotrafiących zaakceptować ideowej oraz wizerunkowej odmienności reprezentantów środowisk alternatywnych.

Wspólnymi doświadczeniami Variété, Abaddona i Kompanii Karnej stały się sukcesy w Jarocinie. Ogólnopolska popularność bydgoszczan, będąca tak rezultatem aktywności koncertowej, jak i obecności na łamach państwowych rozgłośni radiowych, podważa, w pewnym sensie, status niezależności tych formacji. Podobnie jak ich muzyka wydana w oficjalnym obiegu[24]. Stanowi to wszak swoisty pokoleniowy stygmat, którym naznaczona jest większość zespołów polskiego undergroundu lat 80.

W zależności od swojej ówczesnej postawy, uczestnictwa, pamięci bohaterowie zdarzeń współcześnie różnie definiują rolę Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie czy Rozgłośni Harcerskiej. Jedni w tych przejawach aktywności zrewoltowanej młodzieży widzą czynniki prowadzące do erozji systemu, przestrzenie wolności pozwalające na ekspresję buntu, inni cyniczną

muzyki, także wśród formacji z tego samego miasta, inspirują do porównawczego spojrzenia na ten rozdział polskiego undergroundu.

24 Obecność na nośnikach cenzurowanych przez państwo sprowadza się w tym przypadku właściwie do jednego, wcześniej wspomnianego singla Variété oraz utworów Abaddona na dwóch kompilacjach: *Fala* (1985; utwór *Kto?)* i *Jak punk to punk* (1988; *Wet za wet* i *Kto?*). Przy czym T. Dorn tak tłumaczy tę sytuację: „Dowiedzieliśmy się o nich, jak je dostaliśmy do ręki. Nikt nic nie wiedział. Dowiedzieliśmy się od ludzi, że jesteśmy na *Fali* i zaraz potem ktoś je przywiózł. Z *Jak punk to punk* było podobnie" (Abaddon 2012: 4).

manipulację władzy dążącej do przejęcia kontroli nad pozasystemowymi inicjatywami i sztuką środowisk niezależnych[25].

Historia bydgoskiej alternatywy, poza wciąż obecnymi na scenie Variété, Abaddonem, Kompanią Karną czy oczywiście Schizmą, to jednak także wiele innych intrygujących i ważnych formacji. Do punkowych prekursorów w Bydgoszczy zalicza się zespoły Kamień do Ogórków i Henryk Brodaty. Muzykiem tej ostatniej grupy był Tomasz Gwinciński, który w latach 90. stał się jednym ze współtwórców bydgosko-trójmiejskiej sceny yassowej. Trytony, jego kolejna formacja, albumem *Tańce bydgoskie* z roku 1992, otworzyła zupełnie nowy rozdział w historii współczesnej polskiej muzyki improwizowanej.

Nie samym punkiem jednak miasto w latach 80. żyło. W 1987 roku powstał, otoczony także poza Polską kultowym statusem, progresywny Abraxas, zespół magnetyzujący dźwiękami i poruszający bardzo emocjonalnym przekazem lirycznym. Intertekstualny patronat twórczości Hermanna Hessego muzycy tej grupy z pewnością uznali za bardzo zobowiązujący[26]. Heavymetalowe oblicze miasta reprezentował w tym czasie Lord Vader (*Bydgoskie zespoły lat 80…* 2021).

Niezwykłym elementem muzycznego środowiska Bydgoszczy tamtych lat były Żuki, działający od 1981 roku[27] cover band The Beatles. Żuki grały również piosenki Led Zeppelin, Free, Czerwonych Gitar czy innych zespołów polskiego bigbitu. Grupa występowała często i na znacząco stylistycznie zróżnicowanych imprezach, również w towarzystwie bardziej ekstremalnie muzycznie zorientowanych zespołów, co także wpływało na koloryt lokalnej sceny. Z punkowymi

25 Piotr „Pietia" Wierzbicki, animator niezależnej kultury okresu PRL-u, tak wspomina Jarocin: „W latach osiemdziesiątych właściwie ciężko było sobie wyobrazić, żeby jakiś rockowy zespół w ogóle zaistniał nie zagrawszy w Jarocinie, to było kompletnie nie do wyobrażenia, po drugie było to miejsce wzruszeń, że tak powiem, wielu młodych ludzi" (Jarocin 2009). Robert Spałek natomiast tak pisze o roli Rozgłośni Harcerskiej: „[…] audycje «harcerzy» postrzegano (postrzega się) przede wszystkim jako element konceptu decydentów PZPR/SB dążących do przekierowywania energii, uwagi i emocji słuchaczy na sfery działalności akceptowalne dla władz, zarazem demobilizujące opór społeczny. Miałby to więc być «underground» nie tylko pozorny, ale i kontrolowany" (Spałek 2021).

26 Adam Łassa, wokalista i autor tekstów zespołu, wielokrotnie podkreślał w wywiadach fascynację pisarstwem Hessego, w tym *Demianem*. W tej powieści Abraxas, bóstwo ucieleśniające zło i dobro jednocześnie, staje się jedną z inspiracji przemian Emila Sinclaira, bohatera utworu (Abraxas 2004).

27 Muzycy grali od 1981 r., jednak za początek historii Żuków uznają rok 1987, datę debiutu na profesjonalnej scenie. Ciekawostką jest to, że kwartet, od początku lat 80. do dzisiaj, gra w niezmienionym składzie. Zob. *O zespole* (www.zuki.pl).

Glans Penisem i Rolling Jimem dzieliła też w pewnym okresie miejsce prób: sławną muszlę koncertową w równie sławnym „parku sztywnych”[28]. Zasłużoną popularność Żuki zawdzięczały entuzjastycznie odbieranym koncertom, publika doceniała doskonałe aranżacje i dawkę radosnej energii, tak potrzebną szczególnie w tamtej ponurej rzeczywistości.

W latach 80. punkowa i zimnofalowa muzyka zdominowała estetyczną wrażliwość dużej części poszukujących swojej drogi młodych bydgoszczan. Opresyjność oraz absurdy komunistycznej, beznadziejnej codzienności wzmagały determinację, by w muzyce odnajdywać schronienie, siłę, radość i sens. Muzyka stanowiła enklawę niezależności. I pasję, która ratowała tożsamość. A może przede wszystkim tak kulturową, jak i tę wewnętrzną, intymną tożsamość konstytuowała. Miasto nad rzeką, również dzięki tych niepokornym ludziom, zachowywało swój urok i charakter nawet w szarościach upadającego systemu.

| Bibliografia

Grabowski Krzysztof (2010), *Dezerter. Poroniona generacja?*, KAYAX Production & Publishing, Warszawa.

Lizut Mikołaj (2003), *Punk Rock Later*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Morris Stephen (2020), *Record Play Pause. Confessions of a Post-Punk Percussionist. From Joy Division to New Order. Volume 1*, Constable, London.

Reynolds Simon (2005), *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, Faber&Faber, London.

ŹRÓDŁO INTERNETOWE

Abraxas. Autoryzowana strona zespołu, https://tinyurl.com/2wzdsjzh [dostęp: 12.07.2024].

Bydgoskie zespoły lat 80. Jedyny prawdziwy Lord Vader (2021), https://tinyurl.com/5brt6r6p [dostęp: 20.10.2023].

Jarocin był jak wentyl bezpieczeństwa (2009), https://tinyurl.com/29d2r9wb [dostęp: 13.07.2024].

28 Potoczna nazwa położonego w centrum Bydgoszczy Parku Ludowego im. Wincentego Witosa. Określenie pochodzi od założonego na tym terenie w 1778 roku cmentarza ewangelickiego. Nekropolię przeniesiono w latach 50. XX wieku, jednak podczas rewitalizacji parku w 2018 roku okazało się, że nadal spoczywają w tym miejscu szczątki około 80 tysięcy pogrzebanych tu osób.

Mikulski Marek (2015), *Lech Janerka: Nie jestem fanem swojej twórczości*, https://tinyurl.com/2p8e2npk [dostęp: 15.10.2023].
Spałek Robert (2021), *Rozgłośnia Harcerska – medialny fenomen PRL*, https://tinyurl.com/3jnzfuyx [dostęp: 12.07.2024].
http://www.zuki.pl [dostęp: 20.10.2023].

FILM
Ewolucja buntowników, reż. Lech Wilczaszek i Maciej Wacław, Bydgoszcz 2014.
Variété. Muzyka bez końca, reż. Dariusz Landowski, Bydgoszcz 2010.

AUDYCJE RADIOWE
Kompania Karna w Muzyce Spoza Układu, prowadzenie Tomasz Kaźmierski, audycja radiowa z 23.06.2020, https://tinyurl.com/5wmrrv98 [dostęp: 25.10.2023].

EDYCJE PŁYTOWE Z ZAŁĄCZONYMI MATERIAŁAMI:
1984 (2014), *Specjalny rodzaj kontrastu*, Pasażer.
Abaddon (2004), *Godzina Krzywd*, Lou & Rocked Boys, Wrocław.
Abaddon (2017), *Jarocin '83*, Rocked Boys, Wrocław.
Abaddon (2019), *Jarocin '84*, Warsaw Pact Records, Warszawa.
Abaddon (2012), *Wet za wet*, Warsaw Pact Records, Warszawa (booklet winylowej edycji płyty zawiera wywiad z T. Dornem przeprowadzony 18 marca 2012 r. przez Warsaw Pact Records).
Kompania Karna (2020a), *Dlaczego tak wiele nienawiści!!??*, Zima, Gliwice.
Kompania Karna (2023), *Podwórkowe historie*, Zima, Gliwice.
Made In Poland (2008), *Martwy kabaret*, Manufaktura Legenda, Bytom.
One Million Bulgarians (2022), *Pierwsza płyta. Vol. 2*, Noise Annoys, Łódź.
Variété (2012), *Bydgoszcz 1986*, Noise Annoys, Łódź (booklet zawiera *Krótką historię zespołu*).
Variété (2021), *Variété*, Music Corner, Chrzanów.

| Abstract

JAROSŁAW BYTNER

"We Will Not Be a Mirror of Evil": Bydgoszcz's Independent Music Scene 1982–1989

In the final decade of communism in Poland, independent bands fell victim to the dysfunctional mechanisms of the system, resulting in effective and multifaceted

exclusion. Perhaps the most obvious manifestation of this phenomenon was the problem of recording and publishing music. This inability resulted in obscurity, cultural marginalization and ultimately, mainstream historical omission. In this essay on the independent music scene of Bydgoszcz in the years 1982–1989, I undertake this subject through the lens of the oeuvre of the cold wave band Variété and the punk bands Abaddon and Kompania Karna. Along with other incarnations of the Polish underground, bands from Bydgoszcz wrestled with the obstacles and absurdities of the communist reality. They struggled with the feelings of their impotence in the face of state-driven determinism in order to make a permanent mark on Polish musical history. Despite of this and thanks to their powerful, artistically and ideologically inspirational message, they became an integral part of this fascinating historical era.

Keywords: Polish independent music 1982–1989, Bydgoszcz, post-punk, hardcore punk

| Bio

Jarosław Bytner – dr, artykuły i recenzje publikował w „Polonistyce", „Palette", „Slavia Occidentalis", „Porównaniach", „Ziemi" i „Teologii Politycznej". Autor *Narracji w eseistyce historycznej Pawła Jasienicy, Mariana Brandysa i Andrzeja Kijowskiego* (2015). Redaktor Naczelny Mrocznej Środkowo-Wschodniej Europy (2005–2015), wykładowca literatury powszechnej w Nauczycielskim Kolegium Języków Obcych w Bydgoszczy (2010–2014). Obecnie mieszka i pracuje w Somerset.
E-mail: jbytner@wp.pl