

PIOTR MUCHA

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

piotrmucha173@gmail.com

Pieśnią przeciwko terrorowi. Muzycy wobec rozpadu bloku komunistycznego

Artykuł został poświęcony aktywności środowiska muzycznego wobec rozpadu bloku komunistycznego w latach 1989-1991. Zaprezentowany tekst porządkuje i uzupełnia dotychczasowe badania naukowe, a także wykazuje różnice pomiędzy, względnie liberalnymi państwami (Polska, Związek Radziecki podczas pierestrojki), a państwami, gdzie cenzura blokowała rozwój twórczości aż do 1989 (Czechosłowacja, NRD). W tekście znajdują się przykłady obejmujące twórców w Polsce, Związku Radzieckim, Czechosłowacji, a także twórców światowych wobec zmian w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Muzycy w swojej twórczości domagali się szeroko pojętych zmian, opowiadali się za rozpadem Związku Radzieckiego, bądź też wyrażali wątpliwości związane z nagłymi zmianami.

Słowa kluczowe

jesień ludów, rozpad ZSRR, muzyka, cenzura

Badając historię zmian ustrojowych w latach 1989–1991 historycy kładą nacisk przede wszystkim na analizę sytuacji geopolitycznej oraz gospodarczej. Są one najważniejszymi elementami, pozwalającymi odtworzyć przebieg wydarzeń oraz przedstawić ich przyczyny i skutki, które opisując ówczesne rewolucje w Europie Środkowej z 1989 roku, znane jako „jesień narodów” i proces rozpadu Związku Radzieckiego w 1991 roku. Nie należy jednak zapominać, że zdarzenia te były ogromnym szokiem dla społeczeństw na całym świecie, zaś w przypadku mieszkańców Europy Środkowej i Wschodniej zmiany te dotknęły właściwie każdej dziedziny życia.

Nie inaczej sytuacja przedstawiała się w kulturze popularnej, gdzie różni twórcy nie przechodzili obojętnie obok dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Za sprawą *pierestrojki* i *głasności* cenzura nieco zelżała, dlatego można było w państwach komunistycznych wyrazić swoje zdanie. Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie (choć jedynie tylko w pewnym zakresie) szczegółów wydarzeń w świecie muzycznej i reakcji artystów wobec zmian politycznych na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Ze względu na bardzo duży zakres tematu, obejmujący właściwie każdą sferę życia ówczesnych ludzi, tekst ogranicza się wyłącznie do syntetycznego

ujęcia świata muzycznego wobec jesieni narodów i rozpadu Związku Radzieckiego. Artykuł dotyczy czterech państw: Rzeczypospolitej Polskiej, Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich (dalej: Związek Radziecki), Czechosłowacji i Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Badania nad rolą świata muzycznego na przełomie lat 80. i 90. w okresie zmian ustrojowych nie były dotychczas szczegółowo analizowane na polskim gruncie. O ile istnieją prace naukowe dotyczące rodzimej sceny muzycznej sceny muzycznej we wskazanym okresie¹, o tyle inaczej wygląda to w odniesieniu do ówczesnych sąsiadów Polski – są one w naszych badaniach historii kultury popularnej słabo zbadane i ograniczają się do pojedynczych opracowań (często tłumaczeń) czechosłowackich muzyków w okresie aksamitnej rewolucji bądź radzieckiej sceny rockowej². Poniższy artykuł obejmuje lata 1989–1993, przy czym część właściwa dotyczy lat 1989–1991, a lata 1992–1993 stanowią uzupełnienie, przedstawiające konsekwencje zachowań ze świata muzycznego krótko po dokonaniu zmian politycznych.

Polska – Po co wolność?

W bloku wschodnim Polska często uchodziła za najbardziej liberalne państwo, choć jej sytuacja gospodarcza nie była dobra. Polska wraz z Rumunią i Albanią uchodziły za najuboższe państwa Europy i negatywnie wyróżniały się nawet na tle Niemiec Wschodnich czy Czechosłowacji. Mimo to w przestrzeni publicznej Polacy mieli nieco więcej praw politycznych niż sąsiedzi. Na tym podłożu, nazywanym „karnawalem Solidarności” rozwijała się muzyka popularna, a szczególnie rockowa. Władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z pewnym trudem popierały rozwój muzyki rockowej, licząc na to, że zniechęci to młodzież do działalności politycznej. W tym celu zastosowały tzw. wentyl bezpieczeństwa, zgadzając się na działalność zespołów muzycznych i skanalizowanie emocji przez młodzież, m.in. poprzez udzielenie zgody na festiwal w Jarocinie³. Zamiary władz nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Druga strona również wyrażała się niechętnie wobec rządu, a artyści z każdej rokiem lat 80. XX wieku coraz jawniej domagali się zmian. Znamienne przy tym, że owemu buntowi nie towarzyszyła chęć zaangażowania się w politykę. Muzycy, ale i słuchacze (fani), uważali się przede wszystkim za osoby apolityczne, niechętnie jakiegokolwiek władzy⁴. Niemniej jednak, wykonawcy

¹ M.in.: K. Czajkowska, *Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych*; M. Jeziński, M. Pranke i in. „Głowa mówi...” *Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 15–27; M. Sławek-Czochra, *Symbolika narodowa w polskiej sztuce ulicy*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2018, nr 9, s. 97–121; Z. Bereszyński, *Rewolucja „Solidarności” w stolicy polskiej piosenki (1980–1989). Postawy i rola społeczna twórców w czasach przełomu na przykładzie Opola*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, 2014, nr 24, s. 149–189.

² Z artykułów naukowych m.in.: P. Jašek, *Aksamitna rewolucja i upadek reżimu komunistycznego na Słowacji*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, 2019, nr 1 (33), s. s. 230–251 i M. Skrobtał, „Modlitwa dla Marty” – pieśń dwóch rewolucji. Refleksje, „Pismo Naukowe studentów i doktorantów WNPiD UAM”, 2010, nr 2, s. s. 183–188. Z opracowań popularnych m.in.: K. Usenko, *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Wołowiec 2012, s. 93–243.

³ P. Karendal, *Festiwal w Jarocinie w dobie PRL-u – historia, znaczenie, funkcje*, „Kultura Popularna, nr 2 (40), 2014, s. 51.

⁴ S. Biliński, B. Drzewiecki, *Tekst utworu punkowego jako komentarz do wydarzeń politycznych lat 80-tych*

muzyczni jawnie sprzeciwiający się Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR) i popierający Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” („Solidarność”), wciąż stanowili mniejszość. Coraz słabsza cenzura nie była w stanie radzić sobie z zespołami, chcącymi coraz śmielej wyrażać swoje zdanie w formie piosenek, kontrowersyjnego zachowania na scenie bądź nawet wyglądem okładek płyt. Największe nadzieje, ale i zarazem obawy wyrażał „Kult”. W 1989 roku zespół wydał album pt. *Kaseta*, na którym znalazła się piosenka „Po co wolność”. W utworze na początku każdego akapitu pada pytanie retoryczne: *Wolność. Po co wam wolność?*, po czym wymieniane są elementy życia człowieka, przekładającego wygodę i konsumpcjonizm nad potrzebą autonomii. W swoim tekście Kazik Staszewski negatywnie odnosi się do oportunistów wobec władz, zapewniających swoim obywatelom bardzo zły i podzielony świat. O ile zmiany polityczne w 1989 „Kult” odbierał pozytywnie, o tyle zwracał uwagę na pojawiające się nowe problemy społeczne, a sam wokalista bezlitośnie krytykował rządzących wywodzących się z „Solidarności”. Jego uwadze nie uszły również wady społeczeństwa, nie będącego w stanie poprawić swojego losu w nowej rzeczywistości (m.in. *Jeszcze Polska* z debiutanckiego solowego albumu Kazika z 1991 roku). Podobne wątpliwości do społeczeństwa wyrażał poprockowy zespół „De Mono”. W wydanej w 1990 roku piosence *Meksyk* zespół podsumował lata 80. i czasy „Solidarności”, gdzie oskarża słuchaczy o zaprzepaszczenie idei, o które walczył pomimo strachu⁵.

Podobnie jak „Kult”, zespół punkrockowy „Dezerter” uważnie obserwował zmiany zachodzące w kraju. Zespół początkowo krytykujący w swojej twórczości reżim komunistyczny, po 1989 roku zaczął krytykować system kapitalistyczny, konsumpcjonizm i Kościół katolicki. Zespół dawał do zrozumienia, że zmiana systemu nie przyczyni się do rozwiązania problemów. Swoją opinię wyrażał poprzez nagranie starych piosenek w nowej wersji, zamieniając tylko fragmenty tekstu (np. w 1993 roku w piosence *Ku przyszłości*, „towarzyszu miły” zastąpiono na „kapitalisto miły”⁶).

Nieco większy optymizm związanym z transformacją ustrojową wyrażał „Tilt”, prowadzony przez Tomasza Lipińskiego. Na nagrany w 1989 roku, a wydanym w następnym roku albumie *Czad Kommando Tilt* znalazła się piosenka *Jeszcze będzie przepięknie*. Pomysł na piosenkę zrodził się pod koniec lat 80. XX wieku, podczas wizyty Lipińskiego w Moskwie. Mijając GUM zobaczył kobiety, awanturujące się o garnki. Nagle do tłumu dołączył starszy człowiek, krzyczący: *Diewuszki, szto wy? Jesio budiet priekrasno, jesio budiet normalno* (pol. Dziewczyny, co wy? Jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie). Zwrot ten został wykorzystany jako refren piosenki. Choć Lipiński po latach przyznawał, że utwór ten nie odnosił się ściśle do wydarzeń w Polsce, wśród wielu fanów zespołu uchodzi on za jeden z hymnów ówczesnych przemian⁷. Trzeba także wspomnieć, że na płycie *Czad*

i 90-tych w Polsce, „Historia i Polityka” 2007, nr 6, s. 127.

⁵ S. Ramet, *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych*, „Civitas Hominibus”, 2018, nr 13, s. 119.

⁶ K. Czajkowska, *Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych*, M. Jeziński, M. Pranke i in. „Głowa mówi...”: *Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 18.

⁷ *Słucham: Wolność* – „Jeszcze będzie przepięknie, [w:] <https://www.polskieradio.pl/9/3511/>

Kommando Tilt ukazały się piosenki atakujące wprost polityków (*Nie wierzę politykom*⁸) czy też milicjantów stosujących przemoc wobec uczestników manifestacji (*To samo od nowa*). Interesująca wydaje się szczególnie piosenka *To samo od nowa*. Ten właśnie utwór wydaje się ciekawy, albowiem być może jego słowa stanowią pierwszy oficjalnie wydany tekst muzyczny, bezpośrednio atakujący przemoc służb porządkowych (choć nieco nieaktualna, gdyż nagrana krótko po przekształceniu Milicji Obywatelskiej w Policję).

Robert Brylewski, lider i współtwórca wielu zespołów muzycznych (m.in. „Kryzys”, „Brygada Kryzys”, „Izrael”, „Armia”) w swojej twórczości z około 1989 roku, nie odnosił się zdecydowanie do zmian ustrojowych. W schyłkowym okresie Polski Ludowej, Brylewski przeprowadził się na wieś, gdzie przeniósł swoje studio nagraniowe „Złota Skala” i dostosowywał ją do nowych warunków gospodarczych. Pomimo odosobnienia muzyk bacznie obserwował wydarzenia w Polsce i krytycznie odnosił się do niej w rozmowach prywatnych oraz na początku lat 90. Powrót do komentowania spraw bieżących nastąpił dopiero w 1992 roku, gdy Brylewski wraz z Pawłem „Kelnerem” Rozwadowskim w ramach projektu „Max i Kelner” wydał album *Tehno Terror* (sic!), stanowiący groteskowy komentarz do zmian zachodzących w Polsce. W autobiografii *Kryzys w Babilonie*, wydanej w 2012 roku, wokalista stwierdził, że podczas zmian ustroju, z dnia na dzień zaczął uświadamiać sobie, że nie doszło do solidarnościowej rewolucji, Polacy nie stali się bardziej oświeconym narodem, a ukryte podziały w społeczeństwie zaczęły wychodzić na wierzch⁹.

O tym, że nawet okładka albumu muzycznego może odgrywać szczególną rolę, świadczy debiutancki album zespołu „Big Cyc” *Z partyjnym pozdrowieniem* z 1990 roku. Na okładce znalazł się wizerunek Włodzimierza Lenina z irokezem na głowie, stanowiący pewnego rodzaju symbol upadku cenzury. Dla porządku należy podkreślić, że motyw z Leninem jako punkiem istniał już wcześniej¹⁰, a „Big Cyc” zapożyczył go w celu ośmieszenia ideologii komunistycznej (przy czym, choć okładkę zaprojektowano jeszcze przed oficjalnym wprowadzeniem ustawy o zniesieniu cenzury prewencyjnej 11 kwietnia 1990 roku, to album ukazał się już po „formalnym” przywróceniu wolności słowa). Podobny zabieg zastosowała „Kobronocka”, umieszczając na albumie *Kwiaty na żywopłocie* z 1990 roku potłuczoną czerwoną gwiazdę. W innym kierunku poszedł zespół „Dezter”, który w 1989 roku wydał album *Kolaboracja II*. Na przedniej stronie albumu widać charakterystyczny czerwony sztandar, na którym wizerunki ideologów komunistycznych zastąpiono wizerunkami ikon muzyki rockowej. Na rewersie znalazła się reprodukcja radzieckiego plakatu Dmitrija Moora przedstawiającego żołnierza, wskazującego palcem na widza i pytającego się, czy zapisał się do armii. W nowej wersji postać wydaje rozkaz, by oglądający kupił płytę.

Artykuł/1111523, Słucham - Wolność - Jeszcze - będzie - przepięknie [dostęp: 21 III 2022].

⁸ Trzeba zaznaczyć, że piosenka ta powstała około 1982 roku i znajdowała się w repertuarze Brygady Kryzys, zespołu założonego przez Roberta Brylewskiego i Tomasza Lipińskiego w 1981 roku. Nie została wydana na żadnej płycie w oryginalnej formie aż do 1990 roku. Na płytach Brygady Kryzys piosenka figuruje pod tytułem *Nie wierzę robotom* i ukazała się dopiero w 1999 roku, w reedycji bootlegowego albumu *Live* z 1982 roku.

⁹ R. Brylewski, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012, s. 372.

¹⁰ M. Ślawek-Czochra, *Symbolika narodowa w polskiej sztuce ulicy*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2018, nr 9, s. 105.

Związek Radziecki – muzyka w imię walki o niepodległość

W Związku Radzieckim, największym kraju na świecie, proces odwilży politycznej, w zależności od regionu przebiegał różnie. Wprowadzone przez Michaiła Gorbaczowa w 1985 roku *pierestrojka* i *glasnost* pojawiły się w różnych republikach z opóźnieniem, zaś sami mieszkańcy przez dłuższy czas dość opornie korzystali z nowych praw. Pomimo trudności, po pewnym czasie obywatele tego kraju zaczęli wyrażać swoje zdanie na różne tematy. Przez lata muzyka rockowa w Związku Radzieckim działała w podziemiu. Wyjście z niego nastąpiło około 1987 roku¹¹. W kręgach opozycji i nastawionej antyradziecko młodzieży ogromną popularnością cieszył się zespół rockowy „Kino”, prowadzony przez gitarzystę i wokalistę Wiktora Coja. Zespół powstał w 1981 roku, koncerty początkowo działając w ramach Leningradzkiego Rock Lubu, Coj grał koncerty dla niewielkiego grona odbiorców. Ogólnokrajową popularność przyniósł zespołowi album *Nocz* (pol. Noc) z 1985 roku. W 1989 roku grupa nagrała piosenkę *Pereman!* (pol. Zmian!), stanowiącej hymn *pierestrojki* i symbol przemian w Związku Radzieckim¹². Sama piosenka nie była w zamierzeniu Coja protest songiem, jednak tekst idealnie wpasował się w wydarzenia¹³. Będący u szczytu popularności Wiktor Coj, w 1990 roku zginął w wypadku drogowym, nie będąc świadkiem upadku Związku Radzieckiego.

O wiele bardziej bezpośredni przekaz miała punkrockowa „Graždanskaja Oborona”, założona w 1984 roku przez Jegora Letowę. Na przełomie 1988 roku zespół nagrał utwór *Всё идёт по плану* (pol. Wszystko według planu), gdzie zakpił z oficjalnego przekazu partyjnego, porównując go do prasy północnokoreańskiej i wprost stwierdził, że po Leninie pozostali przywódcy radzieccy byli wrogi wobec narodu i głupi¹⁴. O ile *pierestrojka* pozwalała mówić więcej, o tyle, z dzisiejszego punktu widzenia, Jegor Letow w swoich tekstach głosił niezwykle odważne hasła, które nawet w drugiej połowie lat 80. XX wieku uchodziły za szokujące i antypaństwowe, a wraz ze wzrostem popularności „Graždanskajej Oborony” (przypadającej na rok 1989¹⁵) utwór *Всё идёт по плану* stał się – wbrew Jegorowi Letowowi – kolejnym symbolem przemian w upadającym Związku Radzieckim. Letow nie zamierzał nagrać piosenki politycznej, a jedynie stworzyć piosenkę „w imieniu zmęczonego sowieckiego człowieka”, zmęczonego po ciężkiej i źle opłacanej pracy, który rzekomo atakując radziecką prasę, po prostu opisywał to, co go otacza¹⁶. Niezależnie od intencji autora, fani tej grupy muzycznej zinterpretowali tekst piosenki po swojemu, by wyrazić niezadowolenie z życia w dyktaturze.

Inne stanowisko wyrażał radziecki zespół „DDT”, którego liderem i wokalistą jest Jurij Szewczuk, który w swojej twórczości z niepokojem odnosił się do zmian,

¹¹ K. Usenko, *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Wołowiec 2012, s. 400.

¹² A. Мажаев, *Рецензия: «Костры» – «Бояться, терпеть и верить»*, [w:] <https://www.intermedia.ru/news/354753>, [dostęp: 21 III 2022].

¹³ K. Usenko, *op. cit.*, s. 105.

¹⁴ *Ibidem*, s. 227.

¹⁵ *Ibidem*, s. 401.

¹⁶ *Гражданская Оборона Всеидетпоплану: история создания народного хита*, [w:] <https://legav.ru/vseidet-po-planu/> [dostęp: 21 III 2022].

mających jego zdaniem przynieść więcej złego niż dobrego. W 1989 roku zespół nagrał utwór *Perestrojście*, gdzie Szewczuk śpiewa bezpośrednio do osoby tęskniącej za odbudową Związku Radzieckiego. Symbolem tego wzdychnięcia za imperium jest uczestnictwo na spotkaniach stowarzyszenia „Pamięć”, czyli rosyjskiej organizacji narodowo-patriotycznej o charakterze antysemickim i ekstremistycznym, dążącej do odbudowy imperium rosyjskiego¹⁷. W tym samym roku zespół nagrał jeszcze utwór *Предчувствие гражданской войны* (pol. Przeczucie wojny domowej), gdzie lider „DDT” ostrzega przed zbliżającym się rozlewem bratniej krwi w kraju.¹⁸

Podobne niepokoje wyrażał folkrockowy zespół „NOL”, który latem 1992 roku, już po rozpadzie Związku Radzieckiego, nagrał utwór *Блуждающий бйоробот*, opowiadający o tym, że cały świat znajduje się w stanie rozkładu, a rewolucja zakończyła się wielką zabawą w dyskotecę¹⁹. Utwór „NOL-u” trafnie podsumował finał wydarzeń w Związku Radzieckim, gdzie po rozpadzie imperium i załamaniu gospodarczym wielu ludzi nie mogło poradzić sobie w nowej rzeczywistości i popadało w różne problemy. Z drugiej strony, nagła wolność umożliwiała bogacenie się i czerpanie radości z życia.

Z kolei na Białorusi, coraz większą popularnością cieszył się zespół rockowy „Mroja”, prowadzony przez Lawona Wolskiego. Od samego początku działalności członkowie „Mroi” opowiadali się przeciwko reżimowi komunistycznemu i za niepodległością Białorusi. Pod koniec października 1989 roku grupa muzyczna wywołała kontrowersje w tym kraju. 27 października 1989 roku na łamach „Wieczernyjnego Mińska” ukazał się artykuł, w którym oskarżono zespół o propagowanie symbolu białoruskiej burżuazji przez wymachiwanie na scenie biało-czerwono-białą flagą oraz skandowanie „jesteś za drutem kolczastym”²⁰. Inne zespoły aktywne pod koniec lat 80. (np. „Krama”, „ULIS”, „Bonda – Novaje Neba”, „Palac”, „Miastovy Čas”), w swojej twórczości również poruszały temat białoruskiej tożsamości narodowej, ale wyrażały także obawy o życie codzienne mieszkańców podczas gwałtownych przemian ustrojowych²¹.

Warto podkreślić, że głoszący hasła niepodległościowe muzycy i ich fani stanowili mimo wszystko niewielką część mieszkańców Białorusi i nie mieli oni decydującego głosu na temat przyszłości tego kraju. Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka była najbardziej uzależnioną od Moskwy republiką związkową. W czasie jej przynależności do Związku Radzieckiego, Białorusini nie stanowili wyraźnie dominującej grupy społecznej, przez co do dzisiaj na Białorusi wielu obywateli utożsamia się z kulturą rosyjską i porozumiewa się językiem rosyjskim, a nie białoruskim lub wprost nazywa się Rosjanami. Choć państwo to uzyskało niepodległość 25 sierpnia 1991 roku, spory odsetek mieszkańców Białorusi, nie

¹⁷ ДДТ – *Перестроище*, [w:] <https://reproduktor.net/ddt/perestroishhe/> [dostęp: 21 III 2021].

¹⁸ ДДТ – *Предчувствие гражданской войны*, [w:] <https://reproduktor.net/ddt/predchuvstvie-grazhdanskoj-vojny/> [dostęp: 21 III 2022].

¹⁹ K. Usenko, *op. cit.*, s. 158.

²⁰ С. Сахарай, *Хронікаўзрты „Мроя”*, [w:] <https://web.archive.org/web/20041123230648/http://arche.home.by/2001-2/sacha201.html> [dostęp: 21 III 2022].

²¹ A. Obydenkova, A. Libman, *Autocratic and Democratic External Influences in Post-Soviet Eurasia*, Nowy Jork 2015, s. 69-70.

mogąc odnaleźć się w nowej rzeczywistości i rozczarowując się demokracją, po kilka lat wybrała na prezydenta kraju Aleksandra Łukaszenkę, który do końca lat 90. XX wieku opowiadał się za połączeniem Białorusi z Rosją. W Estonii, Łotwie i Litwie ogromną rolę odgrywali sami mieszkańcy. W latach 1988–1991 trwały tam tzw. śpiewające rewolucje, będące właściwie szerokim ruchem społecznym, dążącym do przywrócenia niepodległości wymienionych wyżej państw. Ruch ten najsilniej działał w Estonii. Za jej właściwy początek należy uznać 150-tysięczną manifestację z czerwca 1988 roku. Wówczas na placu Śpiewaków w Tallinie tłum zaśpiewał wiele patriotycznych piosenek²². W maju 1989 roku podczas Dni Muzyki Estońskiej w Tartu swoją premierę miał utwór Pięć pieśni patriotycznych Alo Mattiisena. Piosenka ta, wraz z utworem *Eestlane olen ja eestlaseksjään jään* (pol. Estończykiem jestem i zostanę) stały się pieśniami estońskiego odrodzenia narodowego²³.

Czechosłowacja – Prawda zwycięża!

Po stłumieniu praskiej wiosny w 1968 roku w Czechosłowacji nastąpił okres stagnacji politycznej. W zamian za zapewne względnie dobrą sytuację gospodarczą, utrzymał się duży terror polityczny. Po stłumieniu obchodów 20. rocznicy interwencji państw Układu Warszawskiego coraz więcej mieszkańców Czechosłowacji domagało się zmian politycznych. Następowały duże zmiany polityczne w państwach sąsiednich, gdzie w Polsce doszło do przeprowadzenia częściowo wolnych wyborów parlamentarnych, a na Węgrzech i w Niemieckiej Republice Demokratycznej władze rozpoczęły rozmowy z opozycją. Tymczasem w Czechosłowacji, aż do listopada 1989 roku, nie pojawiły się widoczne oznaki zmian. Marazm był również widoczny w twórczości czechosłowackich wykonawców. Rozwiał się dopiero podczas protestów na przełomie listopada i grudnia, znanych pod nazwą aksamitnej rewolucji. Podobnie jak w Polsce, w przypadku czechosłowackiej aksamitnej rewolucji także trudno jednocześnie wskazać nieoficjalny hymn protestów. Sprawę komplikuje fakt, że choć rewolucja była jedna, to w Czechach i Słowacji protesty przebiegały nieco inaczej. Na Słowacji hymnami rewolucji były piosenki: *Pravda víťazí* (pol. Prawda zwycięża) zespołu hardrockowego „Tublatanka”, oraz *Slúbili sme si lásku* (pol. Obiecaliśmy sobie miłość) barda Ivana Hoffmana. W Czechach większą popularnością cieszyła się pieśń *Modlitba pro Martu* (pol. Modlitwa dla Marty), wykonywana przez Martę Kubišovou, a także piosenki Karela Kryla, transmitowane przez Radio Wolną Europę.

Piosenkę *Pravda víťazí* napisał w 1987 roku Martin Ďurinda, lider, wokalista i gitarzysta „Tublatanki”. Tytuł jest bezpośrednim nawiązaniem do hasła *Pravda víťazí*, historycznego motta Czech, znanego już w XV wieku. Utwór początkowo cieszył się umiarkowaną popularnością, jednak później stał się ogólnokrajowym przebojem i hymnem rewolucji. Sami muzycy nie ograniczyli się do jej

²² M. Spendel, *Europejski tygrys gospodarczy – Estonia jako wzorzec postkomunistycznej transformacji*, Wrocław 2017, s. 17.

²³ J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 262.

skomponowania i użyczenia jej jako protest songu aksamitnej rewolucji. Podczas protestów zespół udostępnił swój sprzęt nagłaśniający protestującym mieszkańcom Bratysławy oraz zachęcał pracowników fabryk do uczestnictwa w manifestacjach antykomunistycznych²⁴.

Slúbili sme si lásku natomiast, powstała pod wpływem chwili. Jak opowiada Ivan Hoffman, podczas jednej z demonstracji usłyszał frazę, która stała się tytułem piosenki. Kompozycja powstała w ciągu godziny i szybko zyskała popularność. Ballada owa, tak jak dzwonięcie kluczami podczas protestów i wspólny koncert Karla Gotta z Karlem Krylem, stała się najbardziej znanymi symbolami aksamitnej rewolucji²⁵.

Jeszcze inną historię miała pieśń *Modlitba pro Martu*. Utwór Marty Kubišovej (wówczas będącej jedną z członkiń tria „Golden Kids”) wykonała po raz pierwszy 21 sierpnia 1968 roku, tuż po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Wykonanie przyczyniło się do zakończenia kariery Kubišovej w Czechosłowacji i rozpadu zespołu. Oczerniana przez czechosłowacką bezpiekę miała się różnych prac dorywczych, kontynuując działalność dysydencką (była jedną z sygnatariuszek Karty 77). Do branży muzycznej wróciła w 1988 roku, a popularność odzyskała rok później, gdy 21 listopada na Placu Wacława w Pradze zaśpiewała ponownie *Modlitba pro Martu*. Piosenkarka wspominała, że studenci poprosili ją o ponowne zaśpiewane pieśni, jednak myślała, że będzie jej słuchać kilka osób. Była zdumiona gdy dowiedziała się, że zaśpiewa z balkonu Hotelu Melantrich dla wielotysięcznego tłumu²⁶.

Choć czescy i słowaccy twórcy charakteryzowali się aktywnością podczas aksamitnej rewolucji, cenzura w Czechosłowacji pozostawała nadal silna, a wielu muzyków nie było gotowych wyrazić swojego zdania przez twórczość. Niechęć czechosłowackich artystów (i samych obywateli) była bardzo duża, czego dowodem może być Przegląd Czechosłowackiej Kultury Niezależnej, który odbył się we Wrocławiu od 3 do 5 listopada 1989 roku, a więc kilkanaście dni przed wybuchem masowych protestów²⁷. Środowisko muzyczne reprezentowali m.in. bardowie Jaroslav Hutka i Karel Kryl (grający po raz pierwszy od dwudziestu lat koncert bezpośrednio dla czeskiej publiczności²⁸), których twórczość w Czechosłowacji była w latach 70. i 80. XX wieku zakazana.

Wspomniany Karel Kryl kontynuował działalność muzyczną po emigracji do Niemiec Zachodnich. W latach 80. XX wieku grał koncerty, transmitowane

²⁴ A. Kaňová, *Příběh československého hitu: Tublatanka – Pravda vítazí*, [w:] <https://www.ireport.cz/clanky/pribeh-cz-hitu/1091010975-pribeh-ceskeho-hitu-tublatanka-pravda-vitazi> [dostęp: 21 III 2022].

²⁵ P. Jašek, *Aksamitna rewolucja i upadek reżimu komunistycznego na Słowacji*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, 2019, nr 1 (33), s. 241; M. Krčmárik, 1989: *I knew immediately that Slúbilisme si lasku would be a hit* [w:], <https://spectator.sme.sk/c/22257383/1989-i-knew-immediately-that-slubili-sme-si-lasku-would-be-a-hit.html>, [dostęp: 21 III 2022].

²⁶ M. Skrobtal, „*Modlitwa dla Marty*” – pieśń dwóch rewolucji, „Refleksje. Pismo Naukowe studentów i doktorantów WNPiD UAM”, 2010, nr 2, s. 183–184, 186.

²⁷ J. Walczak, *Inicjatywy społeczno-kulturalne na pograniczu polsko-czeskim po 1989 r. a dziedzictwo solidarności Polsko-Czechosłowackiej*, „Zeszyty Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Techniki w Polkowicach. Studia z Nauk Społecznych”, 2011, nr 4, s. 110.

²⁸ Karel Kryl, *Chłopak z gitarą*, [w:] <https://www.dw.com/pl/karel-kryl-ch%C5%82opak-z-gitar%C4%85/a-47754106> [dostęp: 21 III 2022].

w Radiu Wolna Europa²⁹. Dzięki pomocy rozgłośni, 30 listopada 1989 roku Kryl mógł przylecieć na jeden dzień do Pragi, by móc wziąć udział w pogrzebie matki, zmarłej 24 listopada. Nieoczekiwanie jednak artysta przedłużył wizę i pozostał w stolicy Czechosłowacji, by móc wziąć udział w protestach. 3 grudnia zagrał koncert dla 15 tys. widzów. Następnego dnia na zaproszenie Karla Gotta, Kryl zaśpiewał z nim hymn Czechosłowacji. Koncert z 4 grudnia jest uważany za kolejny symbol aksamitnej rewolucji, gdzie obok siebie wystąpili muzycy reprezentujący dwa światy. Karel Kryl śpiewał jako przedstawiciel emigracji i podziemia muzycznego, zaś Karel Gott reprezentował świat „muzyczny mainstream”, twórców, którzy przez lata nie angażowali się politycznie w swojej twórczości³⁰.

Mówiąc o aksamitnej rewolucji nie można pominąć czeskiego zespołu awangardowego „The Plastic People of the Universe”. Choć powstał on w 1968 roku, to za Václavem Havlem można pół żartem, pół serio stwierdzić, że zainspirował on powstanie Karty 77 (manifestu, w którym czechosłowaccy intelektualisci domagali się respektowania praw człowieka) oraz przygotował grunt pod rewolucję w 1989 roku³¹.

Na przełomie lat 80. i 90. wśród wielu czechosłowackich wykonawców z lat 80. panowało przekonanie, że przywrócenie wolności słowa i przejście z gospodarki centralnie planowanej na wolnorynkową pozwoli im otworzyć się na nowych wykonawców. Wielu muzyków wierzyło, że uda im się wydać albumy z zakazanymi wcześniej piosenkami bądź też będą grać koncerty na stadionach wypełnionych słuchaczami po brzegi. O ile w Polsce czy w Rosji sporo wykonawców muzycznych utrzymało się i do dzisiaj cieszy się popularnością, tak w Czechosłowacji nastąpił zdecydowanie poważniejszy spadek zainteresowania muzykami tworzącymi pod koniec okresu komunistycznego. Problem ten dostrzegał m.in. wokalista alternatywnego zespołu „Jablkoň” Michal Němec, który stwierdził, że po 1989 roku osoby najbardziej zainteresowane muzyką (tu: młodzież i studenci) nagle straciła zainteresowanie starszymi wykonawcami, gdyż zaczęła żyć innymi problemami i zaczęła interesować się twórczością zagranicznych wykonawców, gdy w okresie komunistycznej był do niej bardzo ograniczony dostęp³². W nowych warunkach najlepiej poradziły sobie nieliczne czeskie zespoły punkrockowe (m.in. „Visací zamek”, „N.V.Ú”, „Tři sestry”), założone pod koniec lat 80., które po 1989 roku komentowały patologie nowego ustroju i przypominały o problemach z czasów komunistycznych. Powolu, pod wpływem komercjalizacji punk rocka w Czechach, również i te zespoły straciły popularność³³.

²⁹ A. Švarcová, *Dvě podoby Karla Kryla*, Plzeň 2018, s. 13.

³⁰ *Ibidem*, s. 33.

³¹ *Aksamitna rewolucja Plastikowych*, [w:] <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/alternatywa/aksamitna-rewolucja-plastikowych/5383xdv> [dostęp: 21 III 2022].

³² R. Jehlička, *Vliv politických událostí na úroveň populární hudby v Československu a České republice*, Hradec Králové 2016, s. 53.

³³ *Ibidem*, s. 56.

Niemiecka Republika Demokratyczna – zagraniczne gwiazdy w roli osób domagających się zburzenia muru berlińskiego

W NRD, popularnie zwanych Niemcami Wschodnimi, interesującym wydaje się fakt, że nie pojawiła się silna scena muzyczna, która wyłoniłaby wykonawców mogących w swojej twórczości odnieść się do przemian w 1989 roku. Nieliczni twórcy niezależni byli znani w wąskim kręgu. Poza zespołem Herbst in Peking nie była widoczna podczas przemian na przełomie 1989 i 1990 roku. Niechętna wobec reżimowi komunistycznemu była społeczność punkrockowa, zapoczątkowana w Niemczech Wschodnich za sprawą 15-letniej Britty Bergmann w 1975 roku. Wschodnioniemieckie zespoły punkrockowe urządzały nielegalne koncerty w mieszkaniach bądź kościołach ewangelickich, oraz nagrywały w domowych warunkach kasety ze swoimi piosenkami. W latach 80. społeczność punkowa była jedną z najbardziej prześladowanych grup społecznych w Niemczech Wschodnich. Muzycy punkrockowi i jej fani byli skazywani na kary więzienia, wyrzucani ze szkół bądź wcielani do wojska. W raportach Stasi z 1988 i 1989 roku punk uchodził za największe zagrożenie, mogące odwrócić młodzież od popierania systemu komunistycznego. Młodzi berlińczycy słuchający takich zespołów jak „Wutanfall”, „Plantos” czy „Namenlos” swoją niechęć wobec reżimu komunistycznego wyrażali poprzez śpiewanie piosenek ich idolów³⁴.

Próbie wyłamania się cenzurze podjął „Puhdys”, jeden z najpopularniejszych zespołów rockowych w Niemczech Wschodnich. W 1989 roku grupa muzyczna wydała album *Neue Helden* (pol. Nowi bohaterowie), gdzie znalazła się piosenka *Frei wie der Wind* (pol. Wolny jak wiatr), zapowiadająca zmiany w kraju³⁵. Utwór ten, choć mający wyraźny wydźwięk polityczny, nie był szczególnie popularny jesienią 1989 roku. Aby uniemożliwić rozwój zespołów rockowych, mogących wykorzystać swoją popularność do wyrażania swojego zdania na tematy polityczne i społeczne, przywódca Niemieckiej Republiki Demokratycznej oraz władze komunistyczne próbowały stworzyć podziały w społeczności rockowej. Namawiano muzyków do współpracy ze Stasi. Z tajnymi służbami pracowała m.in. Tatjana Besson, wokalistka i basistka zespołu rockowego „Die Firma”. Choć współpracę Besson ze Stasi Der Spiegel ujawnił w latach 90., to jeszcze w okresie komunistycznym była podejrzewana przez środowisko artystyczne o kolaborację ze służbami specjalnych (m.in. przez aktora i fryzjera Franka Schäfera³⁶). Ze Stasi współpracował również lider „Die Firmy”, klawiszowiec i wokalista Frank Tröger. W jednym z wywiadów przyznał, że świadomie, aż do upadku komunizmu, brał udział w podwójnej grze, gdzie choć oficjalnie prowadził antysystemowy zespół, tak jednocześnie współpracował ze służbami specjalnymi. Bycie nieformalnym współpracownikiem Stasi umożliwiałoby Trögerowi prowadzić zespół³⁷. Pomimo skłócania muzyków i werbowania

³⁴ *The East German punks whowhel pedbring down the Berlin Wall*, [w:] <https://www.dazeddigital.com/music/article/46734/1/east-german-punks-fall-of-berlin-wall-30th-anniversary> [dostęp: 22 III 2022].

³⁵ *European musicians Uscher in change in 1989*, [w:] <https://www.dw.com/en/european-musicians-uscher-in-change-in-1989/a-4871830> [dostęp: 22 III 2022].

³⁶ F. Schäfer, *Ich bin nicht auf der Welt, unglücklichzusein*, Berlin 2018, s. 8.

³⁷ *Subkultur & Stasi in der DDR 2/2 | DIE FIRMA / Trötsch (Frank Tröger) R.I.P.*, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=...>

ich do Stasi, zespoły muzyczne i jej fani nawiązali większą przyjaźń i wspólnie sprzeciwiali się reżimowi³⁸. Ponadto, pomimo bardzo dużych trudności, wschodniemieckie zespoły muzyczne utrzymywały kontakty z polskimi zespołami undergroundowymi, negatywnie odnoszącymi się do ustroju komunistycznego. Wspomniany zespół „Die Firma”, śpiewający utworu uznawane za krytyczne wobec systemu, w swoim repertuarze miała niemiecką wersję piosenki *Niewidzialna armia* polskiego zespołu „Armia”³⁹.

Choć środowiska muzyczne w NRD były podzielone, to w drugiej połowie 1989 roku ponad 1500 wykonawców muzycznych, reprezentujących wszystkie gatunki muzyczne, podpisało oświadczenie, domagające się od władz zatrzymania wyjazdu młodych do Niemiec Zachodnich. Siły bezpieczeństwa zatrzymały część sygnatariuszy, głównie muzyków mieszkających w małych miejscowościach lub nieznanymi szerzej w środowisku. Najpopularniejsi wykonawcy pozostawali na wolności⁴⁰.

Sprzeciwiających się ówczesnej sytuacji politycznej, przejmowali – chcąc nie chcąc – zagraniczni wykonawcy muzyki rockowej i popowej. Rola ta przypadła m.in. Bruce’owi Springsteenowi, Davidowi Hasselhoffowi i zespołowi „Scorpions”. Muzycy, rzecz jasna, nie brali bezpośredniego udziału w wydarzeniach w Niemczech Wschodnich, jednak stanowią pewnego rodzaju symbole, wokół których ukształtował się mit, polegający na tym, że mieszkańcy Berlina Wschodniego śpiewając *Born in the U.S.A.* i *Looking for Freedom* burzyli mur, a następnie nucąc *Wind of Change*, cieszyli się nabytą wolnością i z radością oczekiwali na nadchodzące zjednoczenie Niemiec.

Nieliczne zespoły undergroundowe powstałe po 1985 roku, takie jak „Herbst in Peking”, „Planless” czy „Ornament & Verbrechen” działały poza oficjalnym obiegiem, nagrywając kasety w warunkach domowych i grając koncerty w mieszkaniach bądź niewielkich klubach muzycznych. Twórczość tych zespołów nie była powszechnie znana w Niemczech Wschodnich, głównie za sprawą głębokiej cenzury i sprawnej działalności Stasi, skutecznie ograniczającej rozwój kultury niezależnej aż do 1990. Jeszcze w czerwcu 1989 roku „Herbst in Peking” otrzymało ogólnokrajowy zakaz działalności za zaproponowanie podczas jednego z koncertów minuty ciszy dla ofiar masakry na Placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie⁴¹. Choć piosenki wymienionych zespołów nie odniosły spodziewanego sukcesu, to w pewnym sensie można uznać, że sama inicjatywa założenia zespołu muzycznego, mającego w przekazie antysocjalistyczny charakter, stanowi pewnego rodzaju bunt, napędzany coraz większym otwarciem bloku komunistycznego na inną kulturę.

Choć na tle innych państw bloku wschodniego Niemiecka Republika Demokratyczna z Rumunią uchodziły za najbardziej represyjne państwa komunistyczne,

com/watch?v=ZCwje7L-wx4 [dostęp: 22 III 2022].

³⁸ J. Street, „Fight the Power”: *The Politics of Music and the Music of Politics, Government and opposition*, nr 1 (38), 2003, s. 125.

³⁹ R. Brylewski, *op. cit.*, s. 295.

⁴⁰ J. Street, *op. cit.*, s. 125.

⁴¹ T. Pinnock, *Ende Vom Lied: East German Underground Sound 1979-1990*, „Uncut”, nr 233, 7 X 2016, s. 50, [w:] <https://www.uncut.co.uk/reviews/various-artists-ende-vom-lied-east-german-underground-sound-1979-1990-96371/> [dostęp: 21 III 2022].

tak w 1988 roku nastąpiło duże otwarcie na muzykę zagraniczną. Tego roku władze komunistyczne wydały zgodę na koncerty w Berlinie Wschodnim kilku zagranicznym gwiazdom muzyki popularnej. Największe zainteresowanie wzbudziły koncerty Bruce'a Springsteena oraz niezwykle popularnego w Niemczech Wschodnich zespołu „Depeche Mode”⁴². Prawdopodobnie władze komunistyczne musiały pogodzić się ze sytuacją, że mieszkańcy Berlina Wschodniego będą chcieli słuchać zachodnich wykonawców i uznały, że lepiej jest zaprosić kilku wykonawców, niż zmuszać ludzi do słuchania koncertów, odbywających się w zachodniej części miasta, co mogło doprowadzić do zamieszek (co zresztą miało miejsce w 1987 roku, gdy mieszkańcy Berlina Wschodniego słuchali pod murem koncertu Davida Bowiego i pod wpływem emocji zaczęli krzyczeć *Mur musi zniknąć* oraz bić się z milicjantami⁴³).

Bruce Springsteen wystąpił w Berlinie Wschodnim w lipcu 1988 roku. Po nagraniu *Born in the U.S.A.* (pol. Urodzony w USA) wygłosił przemowę po niemiecku, w której wyraził nadzieję, że pewnego dnia wszystkie bariery zostaną zburzone. Wygłaszając orędzie z trudem radził sobie z tym językiem, mimo to widownia zrozumiała go doskonale. Krótco po koncercie wytwórnia płytowa AMIGA wydała album „Born in the U.S.A.,” który cieszył się ogromną popularnością. Piosenka stała się nawet pewnego rodzaju krótkotrwałym hymnem młodego pokolenia, chcącym żyć w wolnym świecie, utożsamianym ze Stanami Zjednoczonymi⁴⁴.

Podobną rolę odegrał amerykański aktor David Hasselhoff, który pod koniec lat 80. XX wieku zaczął nagrywać płyty z muzyką disco. W czerwcu 1989 roku wydał on album *Looking for Freedom* (pol. Szukając wolności). Tytułowy singiel⁴⁵ odniósł spory sukces w obu państwach niemieckich i Austrii, utrzymując się tygodniami na szczycie tamtejszych listach przebojów. Piosenka ta stała się symbolem tęsknoty za światem zachodnim. Światem utożsamianym z amerykańską gwiazdą mającą na sobie skórzaną kurtkę. Finałem historii stał się koncert noworoczny 1989 roku, w czasie którego Hasselhoff wystąpił przed pół milionową publicznością w Berlinie, wykonując swój przebój. Sam przyznawał w wywiadach, że zdawał sobie sprawę z jego rzeczywistej roli w tych wydarzeniach, podczas których „po prostu zaśpiewał piosenkę”⁴⁶.

Upadek systemów totalitarnych w Europie Środkowej, zjednoczenie Niemiec i rozpad Związku Radzieckiego zaskoczyły wszystkich. Radość i nadzieje związane z odrodzeniem bądź wprowadzeniem demokracji w Europie Środkowo-Wschodniej podsumował niemiecki zespół „Scorpions” w swoim przeboju *Wind of Change*

⁴² Z. Beaven, M. O'Dair, R. Osborne, *Mute Records: Artists, Business, History*, Londyn 2018, s. 64.

⁴³ *Scorpions to the Hoff: fall of the Berlin Wall in music*, [w:] <https://www.france24.com/en/20191025-scorpions-to-the-hoff-fall-of-the-berlin-wall-in-music> [dostęp: 21 III 2022].

⁴⁴ R. Salas Rivacoba, *Hymns of Change: Popular Music as a Catalyst for Political Engagement in Germany and Mexico During 1988-2000*, Meksyk 2017, s. 61-62.

⁴⁵ Singiel był coverem. Oryginalny utwór nagrał Tony Marshall pod tytułem *Auf der Straße nach Süden* w 1978 roku. Informacje z: T. Eiling, *Berlin anders entdecken: Eine kurze Geschichte der Hauptstadt in 81 kuriosen Kapiteln*, Plön 2019, praca bez paginacji.

⁴⁶ M. Górna, *David Hasselhoff włochatą piersią zburzył mur berliński. Jak gwiazda „Słonecznego patrolu” obalila komunizm w rytmie disco*, [w:] <https://wyborcza.pl/7,101707,25362255,david-hasselhoff-wlochata-piersia-zburzyl-mur-berlinski-jak.html> [dostęp: 21 III 2022].

(pol. Wiatr zmian). Jak wspominał lider zespołu Klaus Meine w rozmowie z „Deutsche Welle”, utwór napisał we wrześniu 1989 roku, gdy w Związku Radzieckim już było widać ogromne zmiany, które przyniosła pierestrojka. Piosenka ta, choć odnosiła się do zmian w Moskwie, wśród fanów kojarzy się z upadkiem muru berlińskiego i zjednoczeniem Niemiec w październiku 1990 roku. Utwór znalazł się w albumie *Crazy World* (pol. Szalony świat) w 1990 roku, a jako singiel ukazał się 3 lutego 1991 roku, stając się międzynarodowym przebojem i muzycznym podsumowaniem zmian politycznych⁴⁷. 14 grudnia 1991 roku „Scorpions” dostał zaproszenie na Kreml. Na spotkaniu z prezydentem Związku Radzieckiego Michaiłem Gorbaczowem muzycy podarowali ostatniemu przywódcy ZSRR w prezencie złotą płytę z *Wind of Change* i 70 tys. dolarów na szpitala dziecięce w Związku Radzieckim⁴⁸. 12 dni później Związek Radziecki przestał istnieć, a proces zmian politycznych w Europie Środkowo-Wschodniej dopadł końca.

Patrząc na krótką charakterystykę twórczości muzycznej w latach 1989–1991 wobec zmian ustrojowych, można wysunąć – mimo wszystko nieco trywialny – wniosek, zmierzający do konstatacji, że otwarcie świata muzycznego na zmiany i komentowanie wydarzeń politycznych za pomocą swojej twórczości najszybciej nastąpiło w Polsce, w której cenzura działała najsłabiej. W Niemieckiej Republice Demokratycznej i Czechosłowacji, gdzie reżimy komunistyczne były o wiele silniejsze, komentarze muzyczne pojawiły się albo podczas rewolucji (Czechosłowacja), albo zazwyczaj pochodziły z innych źródeł, gdyż niezależna scena muzyczna zasadniczo nie istniała lub odgrywała marginalną rolę (Niemiecka Republika Demokratyczna). O ile zazwyczaj utwory powstałe lub odświeżone w latach 1989–1991, a odnoszące się do bieżących wydarzeń, stanowią raczej artystyczny komentarz niż rodzaj haseł bojowych, o tyle w Związku Radzieckim muzyka stanowiła ważną rolę w podkreślaniu tożsamości narodowej jej twórców, utożsamiających się nie z Związkiem Radzieckim, a z daną republiką wchodzącą w jej skład (Estonia, Białoruś). We wszystkich przedstawionych państwach dominowała muzyka rockowa, jednak widoczny jest również udział muzyków reprezentujących inne gatunki muzyczne (czescy bardowie Jaroslav Hutka i Karel Kryl, estoński kompozytor muzyki poważnej Alo Mattisen, gwiazda muzyki disco David Hasselhoff). Niniejsze opracowanie nie wyczerpuje tematu i ogranicza się wyłącznie do czterech państw. Stanowi jednak pewnego rodzaju punkt wyjścia do dalszych badań nad rolą kultury masowej w zakresie muzyki.

Bibliografia

OPRACOWANIA MONOGRAFICZNE

Beaven Z., O'Dair M., Osborne R., *Mute Records: Artists, Business, History*, Londyn 2018.

Eiling T., *Berlin and ersentdecken: Eine kurze Geschichte der Hauptstadt in 81 kuriosen Kapiteln*, Plön 2019.

⁴⁷ C. Lehnen, „Wind of Change”: *The Scorpions' rock anthem turns 30*, [w:] <https://www.dw.com/en/wind-of-change-the-scorpions-rock-anthem-turns-30/a-56442053> [dostęp: 21 III 2022].

⁴⁸ V. Verspieren, *Rock 'n' Roll in the Soviet Union 1955–1991: Reflections of a Divided Society*, Portland 2017.

- Jehlička R., *Vliv politických událostí na úroveň populární hudby v Československu a České republice*, Hradec Králové 2016.
- Jeziński M., Pranke M. i in. „Głowa mówi...”: *Polski rock lat 80.*, Toruń 2018.
- Lewandowski J., *Historia Estonii*, Wrocław 2002.
- Obydenkova A., Libman A., *Autocratic and Democratic External Influences in Post-Soviet Eurasia*, Nowy Jork 2015.
- SalasRivacoba R., *Hymns of Change: Popular Music as a Catalyst for Political Engagement in Germany and Mexico During 1988-2000*, Meksyk 2017.
- Spendel M., *Europejski tygrys gospodarczy – Estonia jako wzorzec postkomunistycznej transformacji*, Wrocław 2017.
- Švarcová A., *Dvě podoby Karla Kryla*, Plzeň 2018.
- Usenko K., *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Wołowiec 2012.
- Verspieren V., *Rock ‘n’ Roll in the Soviet Union 1955–1991: Reflections of a Divided Society*, Portland 2017.

ARTYKUŁY NAUKOWE

- Biliński S., Drzewiecki B., *Tekst utworu punkowego jako komentarz do wydarzeń politycznych lat 80-tych i 90-tych w Polsce*, „Historia i Polityka”, 2007, nr 6.
- Jašek P., *Aksamitna rewolucja i upadek reżimu komunistycznego na Słowacji*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, 2019, nr 1 (33).
- Karendal P., *Festiwal w Jarocinie w dobie PRL-u – historia, znaczenie, funkcje*, „Kultura Popularna”, nr 2 (40), 2014.
- Ramet S., *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych*, „Civitas Hominibus”, 2018, nr 13.
- Skrobtal M., „Modlitwa dla Marty” – *pieśń dwóch rewolucji*, „Refleksje, Pismo Naukowe studentów i doktorantów WNPiD UAM”, 2010, nr 2.
- Sławek-Czochra M., *Symbolika narodowa w polskiej sztuce ulicy*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2018, nr 9.
- Street J., „Fight the Power”: *The Politics of Music and the Music of Politics, Government and opposition*, nr 1 (38), 2003.
- Walczak J., *Inicjatywy społeczno-kulturalne na pograniczu polsko-czeskim po 1989 r. a dziedzictwo solidarności Polsko-Czechosłowackiej*, „Zeszyty Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Techniki w Polkowicach. Studia z Nauk Społecznych”, 2011, nr 4.

WSPOMNIENIA

- Brylewski R., *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012.
- Schäfer F., *Ich bin nich auf der Welt, umglücklichzusein*, Berlin 2018.

PUBLICYSTYKA

- Pinnock T., *EndeVomLied: East German Underground Sound 1979-1990*, „Uncut”, nr 233, 7 X 2016, s. 50, [w:] <https://www.uncut.co.uk/reviews/various-artists-ende-vom-lied-east-german-underground-sound-1979-1990-96371/>

NETOGRAFIA

- Górna M., *David Hasselhoff włochatą piersią zburzył mur berliński. Jak gwiazda „Słonecznego patrolu” obaliła komunizm w rytmie disco*, [w:] <https://wyborcza.pl/7,101707,25362255,david-hasselhoff-wlochata-piersia-zburzyl-mur-berlinski-jak.html>
- Kaňová A., *Příběh československého hitu: Tublatanka – Pravdavitázi*, [w:] <https://www.ireport.cz/clanky/pribeh-cz-hitu/1091010975-pribeh-ceskeho-hitu-tublatanka-pravda-vitazi>
- Krčmárik M., 1989: *I knew immediately that Slúbili sme si lásku would be a hit*, [w:] <https://spectator.sme.sk/c/22257383/1989-i-knew-immediately-that-slubili-sme-si-lasku-would-be-a-hit.html>
- Lehnen C., „Wind of Change”: *The Scorpions’ rock anthem turns 30*, [w:] <https://www.dw.com/en/wind-of-change-the-scorpions-rock-anthem-turns-30/a-56442053>.
- Мажаев А., *Рецензия: «Костры» – «Бояться, терпеть и верить»*, [w:] <https://www.intermedia.ru/news/354753>
- Сахарай С., *Хрониказурту „Мроя”*, [w:] <https://web.archive.org/web/20041123230648/http://arche.home.by/2001-2/sacha201.html>

- Aksamitna rewolucja Plastikowych*, [w:] <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/alternatywa/aksamitna-rewolucja-plastikowych/5383xdv>
- European musicians Ucher in change in 1989*, [w:] <https://www.dw.com/en/european-musicians-us-her-in-change-in-1989/a-4871830>
- Karel Kryl. *Chłopak z gitarą*, [w:] <https://www.dw.com/pl/karel-kryl-ch%C5%82opak-z-gitar%C4%85/a-47754106>
- Słucham: Wolność – „Jeszcze będzie przepięknie*, [w:] <https://www.polskieradio.pl/9/3511/Artykul/1111523,Slucham-Wolnosc-Jeszcze-bedzie-przepieknie>
- Scorpions to the Hoff: fall of the Berlin Wall in music*, [w:] <https://www.france24.com/en/20191025-scorpions-to-the-hoff-fall-of-the-berlin-wall-in-music>
- Subkultur & Stasi in der DDR 2/2 | DIE FIRMA / Trötsch (Frank Tröger) R.I.P.*, [w:] <https://www.youtube.com/watch?v=ZCwje7L-wx4>
- The East German punks who helped bring down the Berlin Wall*, [w:] <https://www.dazeddigital.com/music/article/46734/1/east-german-punks-fall-of-berlin-wall-30th-anniversary>
- ДДТ – *Перестроище*, [w:] <https://reproduktor.net/ddt/perestroishhe/>
- ДДТ – *Предчувствиегражданскойвойны*, [w:] <https://reproduktor.net/ddt/predchuvstvie-grazhdanskoj-vojny/>



A song against terror. Musicians in the face of the collapse of the communist bloc.

The article presents the activity of the music community in the face of the collapse of the communist bloc in 1989-1991. The presented text organizes and complements the previous research, and also shows differences between relatively liberal countries (Poland, the Soviet Union during perestroika) and countries where censorship blocked the music creators until 1989 (Czechoslovakia, East Germany). The text includes examples of musicians in Poland, the Soviet Union, Czechoslovakia, as well as world musicians in the face of changes in the East German. In their work, the musicians demanded broadly understood changes, supported the collapse of the Soviet Union, or expressed doubts about sudden changes.

Keywords: Autumn of Nations the collapse of the Soviet Union, music, censorship