

Cenzura i „czarne listy” w muzyce popularnej Europy Środkowo-Wschodniej. Studium na podstawie wybranych przykładów

ANASTASIYA NIAKRASAVA

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ nasta.niakrasava@gmail.com

Wolność słowa jest jednym z podstawowych praw człowieka. Jedną z form wyrazu, medium niosącym przekaz, jest muzyka. Może ona być wykorzystywana zarówno jako nośnik wiernopoddańczej propagandy, jak i buntu przeciwko zastanej rzeczywistości. Ta druga forma często była i jest zwalczana przez oficjalne władze. Użyte w tytule sformułowanie „czarne listy” nie kojarzy się w Polsce bezpośrednio z cenzurą, tu raczej używano pojęcia „zapis” czy „na indeksie”¹, ale zarówno angielskie *black list*, jak i rosyjski *czornyj spisok* oznaczają listę rzeczy, utworów niepożądanych czy wręcz zabronionych. Na „czarną listę” można trafić z różnych przyczyn. Od politycznych, poprzez obyczajowe i religijne, aż po zupełnie osobiste. W swoim artykule chciałabym na podstawie wybranych przykładów z Polski, byłej Republiki Czechosłowackiej i Ukrainy nakreślić obszar działania zakazów muzycznych, ustanowionych przez władzę. Następnie przybliżę obraz kultury muzycznej na Białorusi przez pryzmat zakazów stosowanych dziś.

Na terenach obecnej Polski „zakazane piosenki” zaczęły pojawiać się w czasie zaborów. *Warszawianka 1831 i 1905 roku*, *Mazurek Dąbrowskiego* czy *Rota* to oczywiste przykłady związane z walką o niepodległość.

1 Pojęcie „zakazane piosenki” rozpowszechniło się dzięki filmowi Leona Buczkowskiego o tym samym tytule, ale odnosi się ono nie tylko do czasów okupacji. Piosenki, czy szerzej — muzyka, były zakazywane już w czasach najdawniejszych i takie wypadki zdarzają się do dziś.

Trzeba jednak zwrócić uwagę także na ludowe pieśni podejmujące tematykę krzywdy społecznej czy też buntów chłopskich i ich przywódców, jak Jakub Szela czy ksiądz Piotr Ściegienny. Autorzy antologii z początku lat 50. tłumaczyli stosunkowo niewielką obecność pieśni-skarg w zbiorach XIX-wiecznych badaczy (np. Oskar Kolberg czy Zygmunt Gloger) represjami, jakie mogły dotknąć wykonawców, czy też stosowaniem autocenzury, ale wiarygodność tych tez nie jest wysoka ze względu na ówczesnie panującą sytuację polityczną (lata stalinowskie)².

W wieku XX przede wszystkim reżim komunistyczny dokonywał wielu ingerencji w różne dziedziny twórczości. Lata 50. upłynęły pod znakiem cenzury. Nielegalny był jazz jako przejaw amerykańskiego imperializmu, pomijano milczeniem współczesnych kompozytorów nie stroniących od tendencji awangardowych. Odwilż roku 1956 wprawdzie poprawiła sytuację, ale o pełnej wolności twórczej nie było co marzyć. W latach 60. dokonała się swego rodzaju kontrolowana rewolucja obyczajowo-muzyczna, będąca pochodną przemian kulturowych w skali globalnej i ekspansji muzyki popularnej na Zachodzie. Symbolem tych zmian było choćby zorganizowanie w kwietniu 1967 roku w Warszawie w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki (dawniej im. J. Stalina) pierwszego w Polsce koncertu zespołu The Rolling Stones, wówczas ikony muzyki rockowej. Przede wszystkim jednak starano się skanalizować energię młodych ludzi w nurcie muzyki, która byłaby do zaakceptowania przez władze, stosując wobec wykonawców różne formy cenzury i nacisku³. Przemysław Zieliński tymi słowami komentuje ówczesną sytuację:

-
- 2 Jak wskazuje Jan Chorościński, przyczynami małej liczby pieśni pańszczyźnianych czy buntowniczych w publikacjach dawniejszych są — sposób zbierania pieśni, utrudniony dojazd do miejsc występowania takich pieśni oraz cenzura. Idem, *Życie i walka ludu ziemie kieleckiej w pieśni*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 6, s. 301. Zob. Stanisław Czernik, *Poezja chłopów polskich*, Warszawa 1951.
 - 3 Wielce ciekawy przegląd sposobów ograniczania wolności twórczej przez władze polskie w latach 1956–1968 przedstawiają na przykładzie rock and rolla Tomasz Dziedzic i Marek Gaszyński. Idem, *Polski rock and roll 1956–1968. Poza anteną i prasą (uwarunkowania, twórczość, patologia)*, Warszawa 2012; tekst dostępny on-line: <http://imit.org.pl/uploads/Marek%20Gaszynski%20Tomasz%20Dziedzic.pdf> [dostęp: 12.07.2017].

Trudno ocenić, na ile repertuar polskich zespołów drugiej połowy lat sześćdziesiątych był sterowany z góry. Nie wydaje się jednak przypadkowe, że właściwie każdy popularny w tamtym okresie wykonawca „mocnego uderzenia” w mniejszym lub większym stopniu wykorzystywał w swojej twórczości motywy zaczerpnięte z polskiego folkloru⁴.

Odniesienia do ludowości były widoczne także w artystycznych kreacjach — rockowi wykonawcy często występowali w strojach ludowych (np. Skaldowie, No To Co⁵) czy przedziwnie poprzebierani (Trubadurzy). To była między innymi jedna z możliwych realizacji hasła „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, które „miało przekonać władze kulturalne, że nowa muzyka nie jest tylko kopia z Zachodu, ale ma jakiś pierwiastek międzynarodowy, ogólnomłodzieżowy, i może z powodzeniem zostać zaszczerpiona na rodzimym gruncie”⁶. Przy tym nurt folklorystyczny w muzyce popularnej był dobrze przyjmowany przez polską publiczność. Z drugiej strony warto też pamiętać, że to właśnie w połowie lat 60. narodził się w USA nurt folk rocka, wykorzystujący repertuar częściowo pochodzący z tradycyjnych źródeł ludowych wykonywany z udziałem instrumentów elektrycznych.

W latach 60. powstawały także polskie protest-songi. Jak zaznacza Mariusz Gradowski, większość tekstów miała bardzo ogólny charakter i brak było konkretnych adresatów. W poszczególnych przypadkach można mówić o akceptacji tej twórczości przez ówczesną władzę jako formy muzycznej potępiającej działania państw zachodnich⁷. W efekcie recepcja

4 Przemysław Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 147–148.

5 Próbowano nawet wypromować hasło „No To Co ambasadorem polskości na świecie” poprzez kojarzenie muzyki tego zespołu z wesołą i pogodną ludowością, pokazującą „wiesie szczęśliwą, barwną, rozśpiewaną i zasobną”. Por. T. Dziedzic, M. Gaszyński, op. cit. Zespół No To Co, jako jedyny zespół młodzieżowy, otrzymał Nagrodę Państwową III stopnia „za propagandę polskiego folkloru i twórcze wykorzystanie rodzimej muzyki ludowej”. Zob. Mariusz Gradowski, *Styl i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, rozprawa doktorska, Instytut Muzykologii UW 2015, s. 193.

6 P. Zieliński, op. cit., s. 148.

7 M. Gradowski, op. cit., s. 334–341. Por. także: Anna Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.

i znaczenie polskich protest-songów miały inny charakter niż ich zachodnie wzorce.

Lata 70. przyniosły zmianę władzy w państwie. Gierkowskie otwarcie na Zachód pozwoliło na pojawienie się polskich hipisów nawet w oficjalnych mediach⁸. Na Mistrzostwach Świata w Piłce Nożnej w 1974 roku w RFN (Republice Federalnej Niemiec) polską piosenkę śpiewała Maryla Rodowicz, wyglądająca jak Janis Joplin u szczytu kariery. Ale lata 70. to też rozwój drugiego obiegu. Bardowie opozycji — jak Jacek Kaczmarski czy Przemysław Gintrowski — w mediach nie istnieli, a wydawane w podziemiu kasety z ich piosenkami były konfiskowane przez SB.

Pod koniec lat 70. w Polsce pojawia się punk rock. Paradoksalnie, zgodnie z ówczesnym prawem, piosenki śpiewane na niewielkich koncertach w małych klubach nie podlegały cenzurze. Kłopoty sprawiały za to nazwy zespołów: SS-20 musiał zmienić się w Dezertera, Moskwa widniała na plakatach jako M-kwa, a warszawskie Anti SU przemianowało się na Antidotum. Cenzura szczególnie pilnowała wydawnictw muzycznych. Dlatego też pierwsze polskie zespoły punkowe wydawały swoje płyty na Zachodzie. Cenzorzy wkraczali też do akcji na wielkich festiwalach, np. w Jarocinie, ale często mimo ingerencji w teksty, ze sceny słychać było piosenki z oryginalnymi słowami⁹.

O systemie cenzorskim utrwalonym w latach stanu wojennego tak wyowiada się w jednym z wywiadów Wojciech Waglewski:

Wtedy można było grać pewne rzeczy, ale płaciło się karę. Były trzy szczeble cenzury — płyta, radio i koncert. Można było mieć zgodę na odtworzenie radio-
we, ale nie na koncert¹⁰.

Jaskrawym przykładem „zapisu” na cały zespół była historia, która przydarzyła się grupie Maanam. W 1984 roku zespół będący u szczytu popularności odmówił występu dla delegatów zjazdu młodzieży komunistycznej. Władze wydały zakaz odtwarzania piosenek grupy i pisania

8 Zob. Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008.

9 Zob. Grzegorz K. Witkowski, *Grunt to bunt III*, Kraków 2013, s. 639.

10 Katarzyna Bielas, *Niesformatowani*, Kraków 2007, s. 361.

o niej w gazetach przez pięć lat. Jednak postawa fanów, którzy głosowali na nieobecność w radiu piosenkę *To tylko tango* w cotygodniowej Liście Przebojów Programu Trzeciego, doprowadziła do skrócenia zakazu do sześciu tygodni¹¹.

O ile historia Maanamu jest w sumie zabawna, to niestety zdarzały się przypadki naprawdę drastyczne. W 1976 roku w Czechosłowacji skazano na więzienie członków zespołu The Plastic People of the Universe. Historia tej grupy jest jaskrawym przykładem, jak traktowano niepokornych muzyków w systemie totalitarnym. Powstała w 1968 roku, już od początku miała problemy z powodu swej anglojęzycznej nazwy, zaczerpniętej z tekstu piosenki Franka Zappy (piosenka *Plastic People* otwierała wydany w 1967 roku album Zappy *Absolutely Free*), oraz doboru repertuaru, który stanowiły po części piosenki Velvet Underground i Lou Reeda. Władze Czechosłowacji, zdaje się, bardziej drażnił sam fakt istnienia formacji niewpisującej się w ramy socjalistycznej kultury niż jej teksty, które były bardziej purnonsensowe i „fizjologiczne” (na przykład *Pokojowy pokojowy pokojowy jak papier toaletowy* czy hit drugiego obiegu *Zácpa*, co oznacza „zatwardzenie”) niż antysocjalistyczne. Szykany rozpoczęły się od zabrania zespołowi sprzętu wypożyczonego z praskiego domu kultury, niedługo potem zakazano mu publicznych występów.

Coraz bardziej psychodeliczna muzyka i teksty, szczególnie po nawiązaniu współpracy z Egonem Bondym, pociągnęły za sobą jeszcze większe represje. Koncert w Rudolfowie w 1974 roku został spacyfikowany przez oddziały milicji, która wjeżdżała w tłum ludzi samochodami i motocyklami. Prywatne domy, gdzie koncertowali Plastikowi Ludzie, były przez bezpieczeńkę dosłownie równane z ziemią. Szczytem represji było aresztowanie członków zespołu w lutym 1976 roku za chuligaństwo. Władze szykowały i rozpoczęły pokazowy proces, ale pod wpływem nacisku opinii publicznej i listu intelektualistów, znanego jako „Karta 77”, ostatecznie złądziły wyroki.

11 Marek Niedźwiecki puszczał tylko kilka charakterystycznych pierwszych taktów piosenki, tłumacząc to brakiem czasu na antenie.

The Plastic People of the Universe oczywiście nie istnieli w oficjalnych mediach i w Czechosłowacji nie wydawano ich płyt. Nagrania wydawano na Zachodzie, a płyty przemycano tzw. metodą „na Bacha”, to znaczy w innych okładkach czy wręcz z innymi etykietami¹².

W kolejnych latach przykładem sankcjonowania represji wobec twórców były „czarne listy” — dokumenty tworzone na potrzeby władzy do wewnętrznego użytku przez wszystkie podlegające jej instytucje. Spośród niewielu zachowanych ciekawym przykładem może być egzemplarz ukraińskiej „czarnej listy” z 1985 roku:

КОПИЯ ВЕРНА...		Приложение к письму от 10 января 1985 года	
<p>Пролетарии всех стран, соединяйтесь! ВЕСЕЛОМНИЙ ЛЕНИНСКИЙ КОМУНИСТИЧЕСКИЙ СОЮЗ МОЛОДЕЖИ НИКОЛАЕВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОМИТЕТ ЛКСМ УКРАИНЫ</p> <p>Для служебного пользования Секретарем ГК, РК ЛКСМ Украины</p> <p>Направляем примерный перечень зарубежных музыкальных групп и исполнителей, в репертуаре которых содержатся идейно вредные произведения, а также списки тарифифицированных вокально-инструментальных ансамблей СССР.</p> <p>Рекомендуем использовать эти сведения для усиления контроля за деятельностью дискотек.</p> <p>Данной информацией необходимо обеспечить все ВИА и молодежные дискотеки района.</p> <p>Секретарь обкома комсомола</p>		<p>Примерный перечень зарубежных музыкальных групп и исполнителей, в репертуаре которых содержатся идейно вредные произведения</p> <p>Название коллектива Что пропагандирует ...</p>	
	П. Гришкин	1. Секс Пистолз	— панк, насилье
		2. Б-52	— панк, насилье
		3. Мейнесс	— панк, насилье
		4. К.Л.Ш	— панк, насилье
		5. Стронглэрс	— панк, насилье
		6. Кисс	— неофашизм, панк, насилье
		7. Крокус	— насилье, культ сильной личности
		8. Стэкс	— насилье, вандализм
		9. Айрон Мейден	— насилье, религиозное мракобесие
		10. Джулас Прист	— антикоммунизм, расизм
		11. АЙ Си Ди Си	— неофашизм, насилье
		12. Спаркс Спаркс	— неофашизм, расизм
13. Блэк Сабат	— насилье, религиозное мракобесие	23. Оринджкинедз	— секс
14. Эйс Купер	— насилье, вандализм	24. Донна Саммер	— эротизм
15. Назарет	— насилье, религиозный мистицизм, садизм	25. Тина Тернер	— секс
16. Скортин	— насилье	26. Джанглерс	— секс
17. Чингиз Хан	— антикоммунизм, национализм	27. Кенел Хэт	— гомосексуализм
18. Уфо	— насилье	28. Маноч Мешин	— эротизм
19. Пинк Флойд (1983)	— возращение внешней политики СССР («Агрессия СССР в Афганистане»)	29. Рамонз	— панк
20. Топкинедз	— моф о советской военной угрозе	30. Бан Хейлен	— антисоветская пропаганда
21. Перрон	— эротизм	31. Худло Иглесюк	— неофашизм
22. Вокантон	— эротизм	32. Яэо	— панк, насилье
		33. Данич Мод	— панк, насилье
		34. Вилдз Пилдз	— насилье
		35. Тен Си Си (Юсс)	— неофашизм
		36. Стоджис	— насилье
		37. Бейз	— панк, насилье
		38. Блонди	— панк, насилье
		«ВЕРНО»	
		зав. общим отделом обкома комсомола	Е. Прижинская

Lista zagranicznych wykonawców, „w repertuarze których znajdują się ideowo szkodliwe utwory”, Ukraina 1985

12 Mariusz Szczygieł, *Krótką historia czeskiego plastiku*, „Gazeta Wyborcza”, 12.05.2006, tekst dostępny także on-line: <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,3339326.html> [dostęp: 20.05.2016].

Przedstawiony dokument, podpisany przez sekretarza obwodowego komitetu Komsomołu Griszyna i skierowany do sekretarzy miejskich i rejonowych Leninowskiego Komunistycznego Związku Młodzieży Ukrainy, zawiera spis zagranicznych wykonawców, „w repertuarze których znajdują się ideowo szkodliwe utwory”.

Na liście znalazło się 38 zespołów bądź solistów, pochodzących z różnych krajów, a obok nazw wymienione są szkodliwe treści, które propagują. O ile uznanie, że Sex Pistols, The Clash, The Ramones czy Blondie są zespołami punkowymi, przystaje do rzeczywistości, to zaliczanie do tej grupy B-52, Madness, Yazoo czy Depeche Mode wywołuje rozbawienie. Podobnie jak uznanie, że AC/DC czy IOCC propagują neofaszyzm.

Antykomunizm i rasizm zarzucano niemieckiemu zespołowi Dschinghis Khan, którego słynny utwór *Moscow* był przyjęty przez radzieckie władze jako naigrywający się z Rosjan i powielający stereotyp Rosjanina bez przerwy pijącego wódkę. Z kolei zespół Pink Floyd jest oskarżany w tym dokumencie o wypaczenie zewnętrznej polityki ZSRR i mówienie o jego agresji na Afganistan¹³. Niebezpieczne według radzieckich cenzorów były także rozerotyzowane wizerunki sceniczne i tematyka piosenek takich artystek, jak Tina Turner i Donna Summer.

W czasach nam współczesnych, w obliczu trwającej na terenie Ukrainy wojny oraz pogorszenia się stosunków politycznych między Ukrainą i Rosją, w obszarze kultury stosowane są tzw. „czarne listy” w celu ochrony informacyjnej przestrzeni medialnej Ukrainy. Przyjęty one formę oficjalnych rozporządzeń Ministerstwa Kultury, zawierających listę osób stanowiących zagrożenie dla narodowego bezpieczeństwa państwa ukraińskiego. Najnowsza lista¹⁴, opublikowana w 2015 roku, zawiera nazwiska 83 osób,

13 O ile rzeczywiście w piosence *Fletcher Memorial Home* na płycie *Final Cut* Roger Waters proponuje zebrać w domu starców wszystkich dyktatorów, do których zaliczył Breżniewa, Reagana, Thatcher, Haiga, Nixona, McCarthy'ego, i zgładzić ich, to piosenka *Get Your Filthy Hands Off My Desert* [Zabieraj swoje parszywe łapska od mojej pustyni] nie dotyczyła Afganistanu, lecz wojny o Falklandy i zatopienia argentyńskiego krążownika „General Belgrano”.

14 Lista działaczy kultury stwarzających zagrożenie dla narodowego bezpieczeństwa Ukrainy została opublikowana na oficjalnej stronie internetowej Ministerstwa Kultury

głównie rosyjskich artystów i działaczy kultury. Na podstawie tego dokumentu dyrekcja państwowej radiofonii i telewizji może być pociągnięta do odpowiedzialności za ewentualne emitowanie utworów, a także programów czy filmów z udziałem artystów, znajdujących się na liście.

Z kolei na Białorusi cenzura, działająca w majestacie prawa za czasów komunistycznych, od roku 1990 istnieje do dzisiaj w formie anonimowych list czy oskarżeń o znieważenie wartości.

„Namacalnym” przykładem istnienia „czarnych list” na Białorusi może być dokument, pochodzący z początku 2011 roku, z czasu po wyborach prezydenckich i akcji protestu, związanej z fałszowaniem tych wyborów. W redakcjach muzycznych pojawiły się niepodpisane przez nikogo kartki z wykazem artystów i zespołów. Ksero takiej kartki dostałam od białoruskiego dziennikarza muzycznego, który pewnego poranka znalazł ją na swoim biurku.

СПИСОК
деятели искусства, творческих коллективов

Беларусь:

группы "Ляпис Трубенкой", "Палац", "Крама", "N.R.M.", "Ней-Дюбель", "Крамбамбуля", "Нака";
певец Дмитрий Войношкевич;
драматург Андрей Курейчик;
коллектив "Свободного театра" (директор Наталья Коляд Владимир Шербань, арт-директор Николай Халезин, помощник режиссера Алексей Ширневич, Ирина Ярошевич, актеры Оля Сидорчик, Павел Городницкий, Денис Тарасенко, Яна Русакевич Марина Юревич, Никита Володько, Артем Железняк);
писатель Ольга Ипатова;
члены Рады белорусской интеллигенции: – народная артистка Беларуси Зинаида Бондаренко, поэты Геннадий Буравкин, Сергей Законников, Анатолий Вергинский, художники Микола Купав Алексей Марочкин, драматург Владимир Халип, кинорежиссер Юрий Хашеватский, кинорежиссер Владимир Колос.

Россия: группы: "ДДТ", "Наив", "Тараканы";

певец Дмитрий Спирин;
писатели: Андрей Битов, Борис Васильев, Александр Гельма Виктор Ерофеев, Леонид Жуховицкий, Кирилл Ковальджи, Эдуард Успенский.

Европа: рок- и поп-музыка: Нил Теннант и "Pet Shop Boys", Рэ Луис и артисты группы "Tru Thoughts", группа "Wah Wah 45" ("Ква Ква 45"), группа "7 Samurai" (все – Великобритания);
ди-джей: Format (Формат), Bonobo (Бонобо), Флориан Келль (все – Великобритания);
драматург Том Стоппард (Великобритания);
актеры – участники Глобальной артистической кампании солидарности с Беларусью: Кевин Клайн (США), Йэн Макле Сэмюэл Уэст, Джуд Лоу, Кевин Спейси (Великобритания).

Lista działaczy kultury oraz zespołów twórczych, Białoruś 2011

Ukrainy, http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244966871&cat_id=244966805 [dostęp: 20.04.2016].

Brak adresata listu oraz adnotacji o nadawcy może świadczyć zarówno o jego anonimowym, jak i „notatkowym” charakterze. Co więcej, nie ma nawet żadnego wskazania, jakie to zespoły — dobre czy złe, według opinii autora — i co z nimi należy robić. Jednak prawie każdy Białorusin, widząc taką listę wykonawców białoruskich, domyśli się, że raczej nie zostali oni tu nominowani do nagrody. Niektóre spośród nich, takie jak N.R.M., Krama, Krambambula, Neuro Dubel, uczestniczyły w koncertach towarzyszących wielu akcjom opozycyjnym i społeczna wrażliwość członków tych zespołów nieraz była karana wpisaniem na tego typu „czarną listę”.

Cezurą w działalności kilku zespołów muzyki rozrywkowej był 2004 rok, kiedy w Mińsku na placu Bangalor odbył się koncert z okazji 10. rocznicy objęcia urzędu prezydenta przez Aleksandra Łukaszenkę. Białoruska opozycja zorganizowała go pod hasłem „Užo chopić” („Już dość”). Wszyscy występujący na nim artyści (Pałac, N.R.M., Neuro Dubel, Zet Pomidor/OFF, Zmicier Vajciuskievic i instrumentalna grupa Drum Ecstasy) natychmiast zostali wciągnięci na „czarną listę” i zniknęli z mediów. Zaczęli mieć również problemy z organizacją koncertów. W odróżnieniu jednak od Czechosłowacji z czasów komunistycznych, były to działania nieusankcjonowane żadnym prawem.

Oficjalnie zaprzecza się istnieniu „czarnych list”, a koncerty są odwoływane tuż przed rozpoczęciem, np. z powodu rzekomo pękniętej rury¹⁵. O ile jednak sytuacja takich zespołów, jak N.R.M. czy Zet, śpiewających po białorusku i jawnie współpracujących z opozycją, niewiele się zmieniła, to

15 Oficjalne pozwolenie na przeprowadzenie imprezy na terenie Republiki Białoruś wydaje Oddział Pracy Ideologicznej, Kultury oraz do spraw Młodzieży w oparciu o ostateczną decyzję Państwowej Ekspertckiej Komisji Zapobiegania Propagowaniu Pornografii, Gwałtu i Okrucieństwa. Właściwy urząd może nie wyrazić zgody na zorganizowanie koncertu bądź wystawienie sztuki, powołując się na punkt 5. Postanowienia Prezydenta Republiki Białoruś z 5 VI 2013, nr 257 „O szczególnych kwestiach organizacji i przeprowadzania imprez kulturowo-widowiskowych”. Mówi on o tym, że zabrania się organizowania i przeprowadzania imprez: mających na celu propagowanie wojny lub działalności ekstremistycznej; stanowiących zagrożenie dla bezpieczeństwa narodowego, porządku obywatelskiego, moralności i zdrowia obywateli, praw i swobód obywateli; naruszających zapisy niniejszego rozporządzenia i innych aktów ustawodawczych, w tym także w sferze praw autorskich i innych przepisów.

dla rosyjskojęzycznego wtedy Neuro Dubla czy instrumentalnego Drum Ecstasy nowa rzeczywistość była szokiem. Drum Ecstasy praktycznie przeniósł swoją działalność koncertową do Rosji.

Wokalista Neuro Dubla, Sasza Kulinkowicz, jednak się nie poddał i z członka zespołu nieokazanego jednoznacznie z opozycją ewoluował do rangi jednej z jej ikon. Kolejny album zespołu (*Tanki*, 2004) był po raz pierwszy przygotowany całkowicie po białorusku i chociaż stylistyka pozostała rockowa, to w warstwie tekstowej pojawiały się nawiązania do poezji ludowej. Co prawda, wśród utworów nie znalazło się żadne opracowanie ludowej pieśni białoruskiej, ale zespół sięgnął po wiersz Władzimira Karatkiewicza¹⁶, piewcy wolności białoruskiego narodu. Podobnie jak wielu wykonawców z przedstawionej tu listy Kulinkowicz wystąpił między innymi na koncercie „Solidarni z Białorusią” w Warszawie. Neuro Dubel zagrał w Mińsku kilka koncertów w małych klubach w ramach „zamkniętych” imprez, ale kolejne koncerty znów były odwoływane. Wtedy zespół spróbował wystąpić pod nazwą Kull Orchestra, ale gdy tylko pojawił się na scenie, dla funkcjonariuszy stało się jasne, że chodzi o Neuro Dubel — koncert został przerwany.

Ciekawą historię ma Lapis Trubieckoj, który jako jeden z nielicznych białoruskich zespołów pop-rockowych osiągnął dużą popularność w krajach byłego Związku Radzieckiego. Zespół śpiewał po rosyjsku i tzw. trasianką, nie angażował się w działania opozycyjne, koncertując przede wszystkim w Rosji i na Ukrainie. Uznanie w tamtych krajach wpłynęło na popularność grupy w ojczyźnie, gdyż jej piosenki często można było usłyszeć w radiu czy telewizji. Jednakże po protestach powyborczych w grudniu 2010 roku Lapis Trubieckoj jednoznacznie stanął po stronie represjonowanego społeczeństwa, co skończyło się absolutnym zakazem występów na Białorusi oraz sprawą karną dla lidera zespołu za rzekome zniesławienie prezydenta Republiki Białoruś.

Na „czarnej liście” w 2011 roku znalazł się także zespół Pałac, który od początku inspiracje swoje czerpie z folkloru białoruskiego. Powstał

16 Władzimir Karatkiewicz, *U tuju nocz*. Jest to wiersz opisujący ciężar losu narodu białoruskiego, gdzie promieniem światła i nadziei stają się narodziny poety Janki Kupały.

w 1992 roku, tworzy w stylu „folk-modern”, jak określają to sami artyści; repertuar tradycyjny stanowi punkt wyjścia dla muzycznych opracowań i aranżacji¹⁷. Cechuje go lojalna postawa wobec władz; występują zarówno na proreżimowych koncertach (Słowiański Bazar), jak i opozycyjnych festiwalach (Rok-koronacja, Basowiszcze), w telewizji państwowej oraz opozycyjnej telewizji BELSAT. Reakcją zespołu na pojawienie się „czarnej listy” było odwołanie koncertów i wycofanie się z publicznych występów, co lider zespołu tłumaczył jako zamierzony krok w celu „przeczekania” sytuacji do jej wyjaśnienia¹⁸.

Na omawianej „czarnej liście” zostali wymienieni nie tylko muzycy, ale także członkowie Rady Białoruskiej Inteligencji. Są tu pisarze, malarze, dramaturdzy, reżyserzy, zespół teatralny oraz Narodowa Artystka Białorusi, który to tytuł przyznawany jest za wybitne osiągnięcia artystyczne i postawę zgodną z linią władzy. Ten ostatni przykład pokazuje, że nawet wcześniejsze zasługi nie chronią przed strąceniem w medialny niebyt, jeżeli artysta narazi się władzy. Oprócz artystów i intelektualistów z Białorusi czy Rosji, umieszczono tu też artystów zachodnich, takich jak Tom Stoppard, aktorzy Kevin Kline i Jude Law czy lider Pet Shop Boys — Neil Tennant. Wszyscy oni narazili się reżimowi, wspierając słowem białoruską opozycję.

Wciągnięcie na „listę” tej czy innej grupy często jest sprawą domysłów i niedomówień. Lider jednej z grup z „czarnej listy” twierdzi, że istnieje ona jedynie w głowach¹⁹. Mechanizm działania takiej listy jest podobny do działania kuli śnieżnej. Z relacji kilku wykonawców wynika, że po opublikowaniu anonimowego dokumentu kolejni organizatorzy przezornie

17 Zob. Volha Maslouskaya, *Adaptacja białoruskich tradycji muzycznych w działalności wybranych zespołów folkowych*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW 2014.

18 Siarhiej Budkin, *Aleh Hamienka: „Ulady pilujuć suk, na jakim siadziac”* [Aleh Hamienka: „Władza piłuje gałąź, na której siedzi”], 2011, www.svaboda.org/a/3546197.html [dostęp: 20.05.2016].

19 Aleksandr Kulinkowicz, *Ideju so snegowikami-ubijcami priszlos’ otložit’ na etu zimu* [Pomysł z bałwanami-zabójcami musiał zostać przełożony na tę zimę], <http://udf.by/news/kultura/print:page,1,68864-aleksandr-kulinkovich-ideyu-so-snegovikami-ubijcami-prishlos-otlozhit-na-etu-zimu.html> [dostęp: 20.05.2016].

odwołują występy artysty bądź zespołu. Inni organizatorzy, zauważając tendencję, przekonują się o istnieniu owej listy i zapobiegawczo także odwołują koncerty. Jest to sytuacja niepełna zarówno dla artysty, jak i dla organizatora.

W mediach na podobnych zasadach działa zarówno wycofanie artysty z transmisji, jak i przywrócenie obecności wykonawcy w eterze. Z relacji prowadzących radiowe programy na Białorusi wynika, że „odblokowanie” artysty w przestrzeni medialnej następuje na poziomie samych prowadzących lub najwyższej kierownictwa radiostacji, gdy usłyszą, że w innej stacji został on reaktywowany.

Zdaje się, że w warunkach białoruskich trafienie na „czarną listę” oznacza uznanie, że twórczość danego artysty ma wpływ na opinię publiczną. Ograniczenie jego obecności w mediach jest najprostszym instrumentem w rękach systemu niedemokratycznego. Według niektórych obserwatorów muzycznych obecność na „czarnej liście” to jednocześnie zakaz wykonywania zawodu oraz uznanie dla talentu twórcy²⁰.

W relacji władza – twórca muzyka stanowi medium, które może być nie tylko narzędziem manipulacji w rękach rządzących, ale również symbolem władzy w rękach artysty czy wykonawcy. Otóż w przypadku Białorusi twórca, przeciwstawiając się autorytarnej władzy, opiera się na dwóch filarach: języku białoruskim i kulturze ludowej. Dlatego zarówno język, jak i folklor są postrzegane często jako sfery opozycyjne wobec władzy²¹, co niekiedy może oznaczać rzeczywisty bezpośredni związek.

Współcześnie niezwykle ciekawym przykładem silnej aktywności społecznej jest zjawisko zorganizowanego masowego śpiewania. Otóż w 2014 roku dwaj przyjaciele, Siarhiej Doŭhuszau i Aliaksiej Czubat, zainicjowali śpiewacze zebrania, czyli tzw. rozśpiewania. Ideą, która przyświecała temu przedsięwzięciu, było po pierwsze – zapoznanie uczestników spotkań z białoruską tradycyjną pieśnią, po drugie – rozluźnienie ciała

20 Ganna Souś, *Siarhiej Budkin — pra bely spis swabody* [Siarhiej Budkin — o białej liście wolności], <http://www.svaboda.org/a/3544426.html> [dostęp: 13.06.2016].

21 Język białoruski mimo statusu oficjalnego języka urzędowego obok rosyjskiego jest zdecydowanie rzadziej używany w oficjalnym obiegu oraz na poziomie komunikacyjnym.

i uwolnienie emocji, po trzecie — jednoczenie się poprzez śpiew²². Po niespełna dwóch latach rzeczywistość najwyraźniej przerosła oczekiwania organizatorów. Kilkaset osób przychodzi na rozśpiewania, żeby nauczyć się ludowych pieśni białoruskich i dosłownie „przeżyć” zespołowe wykonanie. Uczestnikom imponuje zarówno udział w tak masowym przedsięwzięciu, absolutnie oddolnej inicjatywie, jak i współuczestnictwo w odradzaniu się tożsamości narodowej.

Wymowna będzie wypowiedź jednego z uczestników takiego spotkania:

Ludzie przemawiali własną jednością, tym, że każdy głos, przeplatając się z innymi głosami, biegł niby własną ścieżką [...], ale znał swoją drogę. I w tej jedności [...] rodziła się przyjaźń najwyższego gatunku. Tak blisko nie porozmawiasz, tak blisko można tylko śpiewać razem²³.

Jeżeli początkowo impulsem do organizowania spotkań śpiewaczych była pieśń ludowa, to kolejnym etapem było śpiewanie m.in. pieśni wykonawców znajdujących się na „czarnych listach” bądź utworów funkcjonujących w drugim obiegu. Nie mając możliwości bezpiecznego uczestniczenia w pokojowych demonstracjach, ludzie chętnie biorą udział we wspólnotowym śpiewaniu, będącym także wyrazem solidarności²⁴. Jednoczenie się w śpiewie, jak się wydaje, pozwala uczestnikom spotkań na budowanie głębokich więzi społecznych.

Jaki jest stosunek władzy do takiego rodzaju konsolidacji społecznej? W najczarniejszym scenariuszu zbiorowe śpiewanie pieśni ludowych może zostać potraktowane jak klaskanie na ulicy podczas milczących akcji

22 Rozmowa autorki z Siarhiejem Douhuszawym 5 VIII 2016 w Mińsku.

23 Wiktar Marcinowicz, *Czamu warta umieć spiawać* [Dlaczego warto umieć śpiewać], budzma.by/wiktar-marcinovich-chamu-vazhna-wmyec-spyavac.html [dostęp: 09. 2016]. Tłumaczenie na język polski — Anastasiya Niakrasava.

24 W Polsce przykładem użycia wokalnych technik ludowych i siły głosu tradycyjnego w przygotowaniach do demonstracji może być inicjatywa Edyty Jarzęb, która poprowadziła rozgrzewkę przed „czarnym protestem” w 2016. Zob. eadem, *Strajkuj i daj głos*, „Glissando” 2017 nr 30, s. 71-72.

protestu w Mińsku w 2011 roku²⁵. Z kolei w odniesieniu do posługiwania się językiem białoruskim — wymowna będzie wypowiedź urzędnika państwowego w jednym z miast powiatowych na Białorusi: „Jeżeli wyróżnikiem opozycji jest język białoruski, to nauczmy się tego języka. Nie będą mieli czym się bronić”²⁶. Był to jedyny znany mi wówczas urzędnik państwowy odpowiadający za kulturę w regionie, który mówił po białorusku.

W wymiarze symbolicznym identyfikacja tożsamościowa występuje zarówno na poziomie języka i muzyki (rozmawiamy i śpiewamy po białorusku), jak i wykorzystania symboli tradycyjnej kultury materialnej. Trwająca od kilkunastu lat na Białorusi popularyzacja kultury ludowej przez osoby prywatne, środowiska animatorów kultury oraz stowarzyszenia etnograficzne została zaadaptowana przez państwowe przedsiębiorstwa. Podobnie w Polsce muzea i domy kultury zaczęły współpracować z coraz bardziej rozwijającym się ruchem odrodzenia tradycji i rzemiosła, organizując wystawy, koncerty i warsztaty, a także uczestnicząc w międzynarodowych projektach artystycznych. Mniej więcej od 2015 roku państwo białoruskie włączyło się w produkcję rzeczy użytkowych, takich jak ubrania, dekoracje i przedmioty codziennego użytku, wykorzystując symbole tradycyjnego haftu, próbując przejąć kontrolę nad ruchem odrodzenia wartości symbolicznych.

Z doświadczeń artystów, którzy rozwijali swoją karierę w państwach rządzonych przez władze autorytarne, wynika jednak, że cenzura może się stawać mieczem obosiecznym. A zatem władza może jej używać do zamykania artystom ust i blokowania dostępu do mniejszego lub większego audytorium — jednocześnie jednak dodaje w ten sposób wielu twórcom popularności i czyni z nich symbole oporu.

25 W 2011 w Mińsku odbywały się „milczące” protesty, w ramach których ludzie wychodzili na ulice i klaskali, wyrażając w ten sposób swoją niezgodę wobec polityki represji władz białoruskich. Skutkiem akcji były masowe zatrzymania „klaszczących”, a oficjalnym powodem zatrzymań było rzekome chuligaństwo w miejscu publicznym. Od tamtej pory klaskanie na Białorusi oprócz tradycyjnego znaczenia ma także symboliczny związek z wyrazem protestu i może przyciągać uwagę milicji.

26 Rozmowa autorki z urzędnikiem powiatowego Oddziału Pracy Ideologicznej, Kultury oraz do spraw Młodzieży, przeprowadzona w 2016.

BIBLIOGRAFIA

- Katarzyna Bielas, *Niesformatowani*, Kraków 2007.
- Siarhiej Budkin, *Aleh Hamienka: „Ulady pilując suk, na jakim siadziać”*, 2011, www.svaboda.org/a/3546197.html [dostęp: 20.05.2016].
- Jan Choroszeński, *Życie i walka ludu ziemi kieleckiej w pieśni*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 6, s. 301–315.
- Stanisław Czernik, *Poezja chłopów polskich*, Warszawa 1951.
- Tomasz Dziedzic i Marek Gaszyński, *Polski rock and roll 1956–1968. Poza anteną i prasą (uwarunkowania, twórczość, patologia)*, Warszawa 2012, <http://imit.org.pl/uploads/Marek%20Gaszynski%20Tomasz%20Dziedzic.pdf> [dostęp: 12.07.2017].
- Mariusz Gradowski, *Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, rozprawa doktorska, Instytut Muzykologii UW 2015.
- Anna Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Edyta Jarzęb, *Strajkuj i daj głos*, „Glissando” 2017 nr 30, s. 71–72.
- Aleksandr Kulinkowicz, *Ideju so sniegowikami-ubijcami prishlos’ otložit’ na etu zimiu*, <http://udf.by/news/kultura/print:page,1,68864-aleksandr-kulinkovich-ideyu-so-snegowikami-ubiykami-prishlos-otlozhit-na-etu-zimu.html> [dostęp: 20.05.2016].
- Wiktar Marcinowicz, *Czamu warta umieć spiwac*, budzma.by/viktar-marcinovich-chamu-vazhna-wmyec-spyavac.html [dostęp: 11.09.2016].
- Volha Maslouskaya, *Adaptacja białoruskich tradycji muzycznych w działalności wybranych zespołów folkowych*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW 2014.
- Oficjalna strona Ministerstwa Kultury Ukrainy*, http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244966871&cat_id=244966805 [dostęp: 20.04.2016].
- Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008.
- Ganna Sous, *Siarhiej Budkin — pra bely spis swobody*, <http://www.svaboda.org/a/3544426.html> [dostęp: 13.06.2016].
- Mariusz Szczygieł, *Krótką historią czeskiego plastiku*, „Gazeta Wyborcza”, 12.05.2006.
- Grzegorz K. Witkowski, *Grunt to bunt III*, Kraków 2013.
- Przemysław Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

STRESZCZENIE

Cenzura i „czarne listy” w muzyce popularnej Europy Środkowo-Wschodniej. Studium na podstawie wybranych przykładów

W artykule zostały przedstawione wybrane przykłady cenzury stosowanej na

ABSTRACT

Censorship and “Black Lists” in Popular Music of Central-Eastern Europe. A Study Based on Selected Examples

In the article the author presents selected examples of censorship

gruncie muzyki popularnej w Polsce, byłej Czechosłowacji (Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej), na Ukrainie oraz Białorusi. Analizując uwzględnione przykłady zapisów cenzorskich, stosowanych przez władzę od II połowy XX wieku aż po czasy współczesne, dostrzec można podobne mechanizmy działania cenzury w różnych krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Opisane przykłady dotyczą kontrolowania przez organy władzy występów artystów, całych festiwali, odwoływania koncertów oraz wszczynania spraw karnych przeciw muzykom. Postawy muzyków, będących na indeksie władz, nierzadko odznaczają się zaangażowaniem społecznym, a w opisanych przypadkach możemy doszukiwać się zarówno różnorodności sposobów radzenia sobie z taką sytuacją, jak i podobieństw: zespoły uciekały przed zakazami, zmieniając nazwy, decydowały się na kolaborację z władzą, „migrowały” z koncertami za granicę, wydawały płyty z własną ręką za granicą, funkcjonowały w podziemiu muzycznym.

W drugiej części artykułu uwaga jest skierowana na samo zjawisko „czarnych list”, będących w gruncie rzeczy dokumentami sankcjonującymi represje wobec artystów. Autorka odwołuje się do dwóch przykładów takich dokumentów. Pierwszy to „czarna lista”, mająca status oficjalnej dyrektywy wydanej przez ukraińskie władze w połowie lat 80. Drugi dokument ma charakter anonimowej „czarnej listy”, będącej w „użyciu” na Białorusi w 2011 roku. Przez pryzmat zakazów stosowanych dzisiaj nakreślony jest obraz popularnej kultury muzycznej na Białorusi. Na podstawie przedstawionej anonimowej „czarnej listy” zostały opisane losy białoruskich

applied to popular music in Poland, former Czechoslovakia (Czechoslovak Socialist Republic), Ukraine and Belarus. Analysing these examples of censorship applied by the government from the mid-20th century until the present, it is possible to discern similar mechanisms in the operation of censors in various countries of Central-Eastern Europe. The examples described in the article concern control by the authorities of artists' performances, entire festivals, cancellation of concerts and prosecution of musicians. The attitudes of blacklisted musicians were often marked by social engagement; the cases described in the article demonstrate both a variety of ways of dealing with the situation and similarities: bands tried to avoid bans by changing their names, decided to collaborate with the authorities, “migrated” with their concerts abroad, published their recordings on their own in other countries and functioned in the musical underground.

The second part of the article focuses on the very phenomenon of “black lists”, which were in essence documents sanctioning repression against artists. The author refers to two examples of such documents. The first is a “black list” which had a status of an official directive issued by the Ukrainian authorities in the mid-1980s. The second is an anonymous “black list” which was “in use” in Belarus in 2011. From the perspective of the bans imposed today in Belarus, the author paints a picture of the country's popular music culture. Drawing on the anonymous “black list”, she describes the fate of Belarusian artists included in it. Statements by the “blacklisted” artists,

wykonawców, którzy się na niej znaleźli. Wypowiedzi „zakazanych” artystów, przedstawicieli mediów, a także urzędników państwowych, posłużyły do opisu mechanizmów działania tego rodzaju dokumentów.

Na koniec wskazane zostały wspólne cechy twórczości zakazanych artystów — język i kultura ludowa. Te dwa elementy składają się także na współczesne praktyki artystyczne, które pełnią funkcję konsolidującą społeczeństwo. Ostatecznie cenzura może przyczynić się do nadania zakazywanej twórczości szczególnej rangi, symbolu oporu.

SŁOWA KLUCZOWE „czarna lista”, Białoruś, cenzura, Europa Środkowo-Wschodnia, muzyka popularna

representatives of the media as well as state officials are used by her to describe the mechanisms behind the use of such documents.

Finally, she points to the common elements in the work of the blacklisted artists — language and folk culture. These elements also make up contemporary artistic practices, which consolidate society. Ultimately, censorship may contribute to the blacklisted work achieving a special status, that of a symbol of resistance.

KEYWORDS “black list”, Belarus, censorship, Central-Eastern Europe, popular music