

ZMIANA USTROJU, ZMIANA NOŚNIKA? DIGITALIZACJA DŹWIĘKU I PRAKTYKI POLSKICH FONOAMATORÓW W CZA- SACH TRANSFORMACJI

Dariusz Brzostek

—

Instytut Nauk o Kulturze,
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Okres neoliberalnej transformacji gospodarczej w Polsce, która na przełomie lat 80. i 90. minionego stulecia „manifestowała się także w prywatyzacji państwowych przedsiębiorstw, kupowanych często przez międzynarodowe korporacje, oraz w likwidacji mało rentownych zakładów i branż przemysłu” [Leyk and Wawrzyniak 16], zbiegł się w czasie z niezwykle istotnym przełomem technologicznym w sferze audiokultury (głównie fonografii – produkcji i dystrybucji nagrań), związanym z digitalizacją zapisu dźwięku oraz pojawieniem się i następnie globalną ekspansją nowego nośnika w postaci płyty CD. Upowszechnienie się nowych mediów było zresztą ściśle powiązane z przekształceniami gospodarczymi, jak bowiem trafnie zauważają Aleksandra Leyk i Joanna Wawrzyniak: „Impetu tym procesom nadała rozpędzająca się rewolucja transportowo-technologiczna, a od lat 90. informacyjno-komunikacyjna” [16]. Chciałbym w tym miejscu przyrzeć się praktykom konsumentkim fonoamatorów oraz sytuacji polskiego przemysłu radiotechnicznego w dobie przemian ustrojowych i gospodarczych, zastanawiając się nad kulturowymi konsekwencjami owych przekształceń w zakresie produkcji, dostępności i użytkowania mediów dźwiękowych (radia, magnetofonu, gramofonu i odtwarzacza CD). Na płaszczyźnie kulturoznawczej problematyka tego tekstu zbliża się zatem do postulatów poznawczych archeologii mediów, zmierzającej do tego, by zanurzwszy się w „głębokim czasie mediów”, skupić się na odkrywaniu w przeszłości „takich dynamicznych momentów, które

z całą energią zanurzały się w heterogeniczności i dzięki temu mogły ewokować napięcia z innymi momentami współczesności, relatywizować je i czynić bardziej sprzyjającymi podejmowaniu decyzji” [Zielinski 17]. Innymi słowy, tekst ten jest próbą odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób w owym gorącym momencie dziejowym, w obliczu zmian ustrojowych praktyki rodzimych fonoamatorów sytuowały się w procesie transformacji technologicznej, która miała zmienić na wiele lat kulturę produkcji, dystrybucji i słuchania muzyki.

Aby sformułować adekwatne tezy, trzeba jednak scharakteryzować choćby pokrótce sytuację fonografii i rynku muzycznego w dekadzie poprzedzającej transformację. O rozwoju rynku fonograficznego w okresie kluczowym dla digitalizacji nagrań oraz przemian ustrojowych w Polsce (1980–1998) Anna Anetta Janowska pisze: „wartość światowego importu muzyki wzrosła znacząco w ciągu ostatnich 20 lat ubiegłego stulecia, co było spowodowane przede wszystkim intensywnym rozwojem branży fonograficznej po kryzysie z przełomu lat 70. i 80. oraz pojawieniem się nowego nośnika – płyty CD, która pozwoliła konsumentom wymienić posiadane przez nich kolekcje płyt winylowych na lepszy, poręczniejszy nośnik, a firmom fonograficznym – wydawcą katalogi bez konieczności ponoszenia kosztów produkcji i promocji oraz ryzyka nietrafienia w preferencje konsumentów” [125]. Nadzwyczaj szybkie rozpowszechnienie się „fonicznych płyt cyfrowych” odnotował w roku 1986 polski „Radioelektronik”, którego redaktorzy w dziale

Z kraju i ze świata pisali: „Wprowadzony zaledwie 3 lata temu na rynek nowy system fonograficzny w postaci fonicznych płyt cyfrowych z odczytem optycznym i płytofonów, rozwija się szybciej niż przewidywano. Na przykład, w RFN sprzedano już 500 tys. płytofonów i około 6 mln płyt cyfrowych. [...] Na rynku światowym oferowano w końcu 1985 r. 6000 tytułów fonicznych płyt cyfrowych z czego w 60% były to nagrania muzyki lekkiej” [“Szybkie upowszechnienie się”¹]. Ekspansja nowego nośnika dźwięku była więc równoznaczna z ekspansją popkultury, a kluczowy wpływ na przemianę rynku fonograficznego miało właśnie pojawienie się płyty CD, które zdeterminowało zarówno konieczność modernizacji sprzętu audio, jak i wymianę kolekcji nagrań posiadanych dotąd przez melomanów na innych nośnikach (płyta winylowa, taśma magnetofonowa). Określiło ono także politykę produkcyjną branży muzycznej i umożliwiło globalną ekspansję nowej muzyki, wspomaganą przez niekończący się ciąg reedycji zdigitalizowanych wydawnictw z lat wcześniejszych. Trzeba także pamiętać o tym, że istotnym składnikiem popularności nowego medium stała się zarówno promowana przez producentów opinia o lepszej jakości dźwięku w zapisie cyfrowym, jak i rewolucyjna cecha, jaką w owym czasie była odporność nośnika na zużycie mechaniczne². Poszerzenie obiegu fonograficznego i ekspansja nowego nośnika wiązały się także z przemianami ustrojowymi w krajach Europy Wschodniej postrzeganych jako potencjalnie chłonne rynki zbytu produktów zachodniej kultury masowej, choć, jak zauważa Janowska: „Nie bez znaczenia pozostaje też siła nabywcza konsumentów na poszczególnych rynkach. Jeśli nie jest ona duża, wielkie koncerty inwestują mniej w ich badanie i w promocję zagranicznych wykonawców z obawy, że poniesione koszty się nie zwrócą” [126]. Ta kwestia pozostawała zaś w odniesieniu do przekształcających się demokracji ludowych dyskusyjna nie tylko ze względu na relatywnie niskie (w stosunku do cen

nowinek technologicznych) dochody mieszkańców, ale też z powodu małej dostępności odtwarzaczy CD, braku ich lokalnej produkcji, a przede wszystkim z racji istnienia wypracowanych przez lata w środowisku melomanów i fonoamatorów praktyk słuchania, kopiowania i redystrybucji nagrań muzycznych.

Warto w tym kontekście odnotować także odnośne działania polskiego przemysłu radiotechnicznego, którego ważnym przedstawicielem były Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżoniowie. Ciekawych obserwacji w tej kwestii dostarczają materiały archiwalne tego przedsiębiorstwa, przede wszystkim sprawozdania z wyjazdów służbowych między innymi Norberta Bergnera, specjalisty od handlu w dzierżoniowskich zakładach, na Międzynarodowy Festiwal Dźwięku w Paryżu czy na Funkausstellung w Berlinie Zachodnim. Oprócz elementarnej troski o jakość dźwięku² oraz atrakcyjny, nowoczesny design projektowanego w Polsce sprzętu radiowego powraca w nich także przywiązanie producentów do współpracy systemu „radio – magnetofon kasetowy” oraz, w latach 80., po prezentacji przez firmę Philips w roku 1979 płyty CD, swoisty sceptycyzm wobec cyfrowych nośników dźwięku jako stanowczo zbyt drogich dla polskiego odbiorcy, przyzwyczajonego do dokonywania nagrań w warunkach domowych [Bergner 19-23, 54]. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że polski przemysł radiotechniczny uwzględniał nie tylko prawa rynku (popyt–podaż), ale także preferowany tryb tworzenia kolekcji i rozpowszechniania nagrań, jakim w owym czasie było rejestrowanie audycji radiowych i kopiowanie kaset z muzyką zagraniczną. Stąd właśnie bierze się uprzywilejowana (względem ówczesnej nowinki technicznej – „dyskofonu” i płyty CD) pozycja magnetofonu kasetowego jako medium umożliwiającego właśnie nagrywanie i kopiowanie nagrań (czyli tworzenie ich nieoficjalnego, lecz taniego obiegu)³.

1 Warto tu odnotować, że pierwsza prezentacja zapisu cyfrowego oraz płyty CD w polskich mediach odbyła się w telewizyjnym programie popularnonaukowym *Sonda*, w odcinku zatytułowanym *Video'83*, wyemitowanym 29 grudnia 1983 r. W programie tym powracają zresztą oba argumenty przywołane powyżej. Pierwsze nagrania z płyty CD wyemitowano w polskim radiu oficjalnie (tj. poprzedzając je odnośną zapowiedzią) 18 grudnia 1986 r. W tym miejscu trzeba też nadmienić, że pierwsza polska płyta CD (*Chopin-Tausig-Wieniawski, WCD-001*) została wydana przez Wifon w styczniu 1988 r.

2 O problemach z jakością dźwięku oraz reklamowo-propagandowych sporach między różnymi gałęziami polskiego przemysłu radiotechnicznego w czasach PRL pisze obszernie Joanna Walewska [64-84].

3 Materiały zgromadzone przez Archiwum Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Żąbkowicki zawierają m.in. pochodzące z pierwszej połowy lat 90. „skrócone opisy procesu technologicznego” produkowanych w owym czasie na licencji Philipsa modeli „dyskofonów” CD 504 /CD 704/; CD 502 oraz „cyfrowych procesorów dźwięku” DSP 502 i DSP 702, ale również pochodzące z tego samego okresu analogiczne opisy wielu modeli magnetofonów stereofonicznych MDS 506

Potwierdzenie takiego stanu rzeczy znajdziemy bez trudu we wspomnieniach kolekcjonerów wydawnictw z muzyką rozrywkową, komentujących ówczesne praktyki polskich fonoamatorów. Niezależny dziennikarz i animator polskiego życia muzycznego w latach 80. Henryk Palczewski tak komentuje ówczesną pozycję zachodniej muzyki popularnej za żelazną kurtyną: „Pomimo że płyty kosztowały niemal połowę pensji, to i tak znajdowały swoich nabywców” [“Henryk Palczewski” 9]. Podobne wspomnienie przywołuje także Wojciech Czern, niezależny wydawca, założyciel OBUH Records (1987): „W ósmej klasie pojechałem po raz pierwszy na giełdę płyt do Lublina [...]. Pamiętam, że płyt było mnóstwo, ale każda kosztowała majątek. W zasadzie przejrzałem wszystko i nie było mnie stać na żadną” [“OBUH Records” 5]. O cenach płyt i ich charakterze towaru luksusowego wspomina także dziennikarz muzyczny Marcin Borchart: „w dzieciństwie lubiłem przyglądać się kolorowym, zapładniającym wyobraźnię okładkom winylowych płyt wystawionych w witrynie lokalnego komisju w Elblągu. Każdy album Pink Floyd, Led Zeppelin, Queen, Roxy Music czy Black Sabbath, najpopularniejszych na początku lat osiemdziesiątych zespołów, kosztował mniej więcej równowartość miesięcznej pensji mojego ojca” [“Od domu (kultury)” 88].

Zarazem dostęp do alternatywnych nośników dźwięku (taśm i kaset magnetofonowych) umożliwiających nagrywanie muzycznych audycji radiowych oraz kopiowanie nagrań z nośników oryginalnych również był dość ograniczony. Nowa, polska kasetta wykonana przez zakłady Stilon Gorzów i ciesząca się kiepską opinią wśród użytkowników kosztowała w latach 80. mniej więcej 300 złotych, podczas gdy cena kasety produkcji japońskiej lub niemieckiej (jak TDK czy BASF) sięgała 600 złotych na czarnym rynku lub 0,90 USD w sklepach Pewex. Płyty winylowe wyprodukowane przez polskie wytwórnie (np. Polskie Nagrania „Muza”, Wifon, Tonpress) kosztowały w tym czasie średnio 500 złotych, natomiast ceny wydawnictw zagranicznych wahały się od 700 złotych (licencyjne wydawnictwa

z Węgier, Jugosławii i Czechosłowacji) do 2 tysięcy złotych (płyty zachodnie). Warto przy tym pamiętać, że średnia miesięczna pensja w drugiej połowie lat 70. wynosiła około 5 tysięcy złotych⁴. Ponieważ zaś ceny te odnoszą się również do towarów importowanych, których znaczna część (sprzęt RTV, płyty, kasyety etc.) pochodziła spoza krajów bloku socjalistycznego, trzeba uwzględnić cenę dolara amerykańskiego, którego kurs zmieniał się w następujący sposób: 1972 – 80 złotych, 1980 – 125 złotych, 1985 – 632 złote, 1989 – 5400 złotych. I jest to oczywiście wartość dolara na czarnym rynku, gdyż jego oficjalny kurs – ustalony na przykład w roku 1972 na 4 złote – pozostawał faktycznie bez związku z realną ceną towarów importowanych do Polski [Kochanowski 277-337].

Ów splot czynników ekonomiczno-społecznych sprawił, że w polskiej kulturze słuchania oraz kolekcjonowania nagrań i wydawnictw muzycznych uprzywilejowane miejsce zajęła rozpowszechniona praktyka nagrywania z radia oraz przegrywania płyt na nośniki magnetyczne (taśma i kasetta magnetofonowa), sytuując w centrum zainteresowania odbiorców, a być może także rodzimych producentów sprzętu radiotechnicznego współpracę systemu reprodukcji dźwięku „radio – magnetofon” oraz „radio – gramofon” i „magnetofon – magnetofon” (później także odtwarzacz CD). Innym intrygującym przejawem tych praktyk było istnienie w lokalnych centrach kultury (Domy Kultury) tak zwanych klubów muzycznych, które nie tylko organizowały giełdy wydawnictw muzycznych, ale także umożliwiały – w specjalnie przystosowanych „studiach nagraniowych” – kopiowanie oryginalnych płyt „zachodnich” pod pretekstem „wspólnego słuchania” muzyki⁵. W taki sposób – przy pośredniczącej roli instytucji państwowych (radio, centra kultury) – tworzyły się społeczne sieci kolekcjonerów muzyki, wymieniających się nagraniami i współpracujących w celu ich kopiowania. Jak wspomina Borchart:

4 Dane na podstawie aktualizowanych informacji Zakładu Ubezpieczeń Społecznych [“Przeciętne wynagrodzenie”].

5 Warto w tym miejscu odnotować, że w taki dość przewrotny sposób realizował się także znany w owym czasie w pedagogice muzycznej postulat Kazimierza Dobrzyńskiego organizowania „koncertów fonograficznych” w warunkach klubowych w celu wspólnego przeżywania muzyki [Człowiek i dźwięki 130-132; *Fonografika w nauczaniu i wychowaniu* 162-167; *Fonografika* 201-204].

(1998), MDS 706 (1996), a także zestawów audio, np. „700” (tuner AS-702, wzmacniacz WS-704, magnetofon MDS-702, korektor FS-704; 1994). Zob. [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/611. Dowodzić to może priorytetowego traktowania produkcji magnetofonów stereofonicznych w dobie digitalizacji nośników dźwięku, postrzeganych jako produkt luksusowy.

„Wymiana nagrań na kasetach magnetofonowych w latach osiemdziesiątych, co do zasady, była niemal tym samym czym jest obecnie wymiana plików. Oczywiście modus operandi i skala zjawiska jest nieporównywalna. Tworzące się spontanicznie, działające najczęściej bezinteresownie sieci wymiany muzyki wówczas niosły ze sobą coś bardzo pozytywnego. Budowały silne relacje pomiędzy obcymi sobie ludźmi, pochodzącymi z najróżniejszych miast i środowisk, na fundamencie wspólnych zainteresowań i pasji” [“Od domu (kultury)” 88].

Kolejnym istotnym kontekstem pozostaje powszechna w latach 70. i 80. praktyka amatorskiego nagrywania audycji muzycznych z radia, odnotowana przez autorów popularnych poradników dotyczących magnetycznego zapisu dźwięku na przykład w opisie domowego, czeskiego magnetofonu TESLA B46, który „pozwała na dokonywanie stereofonicznych nagrań audycji z odbiornika radiowego, gramofonu i mikrofonu” [Urbański 238]. A trzeba tu także nadmienić, że tylko w latach 80. dwa programy Polskiego Radia (PR2 i PR3, a okazjonalnie także PR4) nadawały z niezwykłą regularnością kilkanaście audycji muzycznych, prezentujących głównie rozrywkową muzykę zachodnią (amerykańską, angielską, niemiecką): *Wieczór płytowy*, *Klub stereo*, *Cały ten rock*, *Kanon muzyki rockowej*, *Katalog nagrań*, *Klasyki syntezatorów*, *Muzyczna poczta UKF*, *Muzyka dla kolekcjonerów nagrań*, *Muzyka młodych*, *Muzyka na syntezatory*, *Muzykobranie*, *Na rockową nutę*, *Niech gra muzyka*, *Nowa płyta*, *Płyty z gwiazdką*, *Minimax*, *Romantycy muzyki rockowej*, *Sluchajmy razem*, *Studio nagrań*, *Studio stereo*, *Trzy kwadransy jazzu*, *W tonacji Trójki*, *Zapraszamy do Trójki*. Podkreślmy, że wymieniamy w tym miejscu wyłącznie audycje, w których regularnie odtwarzano całe płyty lub ich obszerne fragmenty – dzieląc na przykład jeden album między kilka audycji. Część z tych audycji umożliwiała także rejestrację materiału dźwiękowego w jakości stereofonicznej – co sugerowały zwykle ich tytuły (*Klub stereo*, *Studio stereo*), a przed niektórymi audycjami muzycznymi w PR2 (*Wieczór płytowy*⁶) nadawano konsekwentnie skrócony test stereo, aby odbiorcy mogli odpowiednio się przygotować do nagrania prezentowanej płyty⁷.

6 To właśnie w *Wieczorze płytowym* 23 lipca 1983 r. po raz pierwszy w Polskim Radiu odtworzono muzykę z płyty kompaktowej – oczywiście – w całości.

7 Kwestię tę podkreślali także redaktorzy prezentujący nagrania w polskim radiu, nierzadko dzieląc się uwagami

W istocie mieliśmy tutaj do czynienia ze swoistymi, wernakularnymi formami samokształcenia estetycznego słuchaczy w zakresie gatunków i stylistyk muzycznych „źle obecnych” w oficjalnym obiegu lat 80. w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zarazem jednak, w sposób dość paradoksalny, owe sieci wymiany nagrań i wspólnoty słuchaczy realizowały założenia bliskie postulatam pedagogiki estetycznej Kazimierza Dobrzyńskiego, który zakładał konieczność budowania nowoczesnej kultury muzycznej, opierając się właśnie na radiu i fonografii: „Umiejętność odczuwania zarówno arcyzmu autorskiego, jak i arcyzmu wykonawczego musi być rozbudowana umiejętnością odczuwania arcyzmu samej realizacji fonograficznej, aby emocje wynoszone z przeżycia estetycznego odbieranego w takim niecodziennym i swoistym kształcie i sytuacji – ciągle jeszcze traktowanej jako specyficzna i wyjątkowa w porównaniu z sytuacjami percepcyjnymi typu tradycyjnego, w sali teatralnej lub koncertowej – były rzeczywiście głębokie i wartościowe” [*Fonografika* 235-236]. Już u schyłku lat 60. Dobrzyński projektował bowiem obdarzone walorem pedagogicznym wspólnotowe seanse słuchania audycji radiowych „w klubie i świetlicy”, których istotnym składnikiem był zarówno adekwatny sprzęt radiowy, jak i dbałość o warunki zapewniające wzbogacenie i pogłębienie przeżycia estetycznego: „Odpowiedniej jakości odbiornik, odpowiednie zorganizowanie plastyczne otoczenia, a więc właściwa dekoracja salki klubowej, zapewnienie intymności przez odpowiednie przyćmienie światła w momencie rozpoczęcia się audycji i przemyślane skoncentrowanie uwagi wzrokowej słuchaczy na jakimś akcencie plastycznym, niezobowiązującym ale powiązanim z treścią słuchanej audycji, jest tu niezbędne” [*Człowiek i dźwięki* 131]. Co więcej, projekt pedagogiczny Dobrzyńskiego nie obejmuje wyłącznie kształcenia u odbiorców aktywnej postawy słuchania audycji radiowych, ale przewiduje także upowszechnianie tak zwanej foniki, czyli „formy amatorskiej działalności artystycznej”, zakładającej posługiwanie się przez twórcę „tworzywem dźwiękowym” pochodzącym z płyt oraz nagrań radiowych [158-159]. Program ten został zresztą przez Dobrzyńskiego starannie zaplanowany, oferował fonoamatorom między innymi konkretne rozwiązania techniczne i estetyczne (obejmujące np.

i wskazówkami dla słuchaczy na łamach prasy [Michniewicz and Szachowski 15].

propozycję notacji adekwatnej do pracy z „foniką”): „W warunkach twórczości amatorskiej, prowadzonej w klubie lub indywidualnie w swoim mieszkaniu przy pomocy sprzętu całkowicie zaspokajającego wymagania techniczne, jest gramofon mający trzy szybkości obrotu talerza, podłączony do przenośnego jednościeżkowego magnetofonu, mającego dwie szybkości przesuwu taśmy. Gramofon podłączamy do magnetofonu, aby umożliwić przegrywanie nagrań płytowych na taśmę magnetofonową” [164]. Jak widzimy, projekt Dobrzyńskiego ufundowany jest na elementarnym technologicznym założeniu współpracy magnetofonu z radiem oraz gramofonem – zarówno w sferze promocji aktywnego słuchania, jak i w propozycji amatorskich praktyk twórczych inspirowanych przez muzykę konkretną. Jego autor uwzględnia zarazem dostępność sprzętu radiotechnicznego w wymiarze instytucjonalnym (kluby i świetlice) oraz indywidualnym (gospodarstwa domowe), formułując w swej książce wielokrotnie zdania następującej treści: „Jeśli posiadamy jeden z pierwszych w naszym kraju importowanych radioodbiorników stereofonicznych...” [125]; „Jeśli mamy możliwość wypożyczenia na kilka godzin identycznego typu magnetofonu...” [169] czy też: „Możemy już oddać pożyczony gramofon i pożyczony magnetofon...” [169]. Dobrzyński zakłada zatem nie tylko istnienie pewnego niedoboru sprzętowego, ale także konieczność współpracy osób i instytucji posiadających odpowiednie media, by praktyka twórcza oraz promocja słuchania mogły zostać z powodzeniem zrealizowane. I wszystko to ogłasza w roku 1973 w książce wydanej przez Instytut Wydawniczy CRZZ, rozpoczynającej się od słów: „Zdajemy sobie wszyscy sprawę z powszechności radia” i przeznaczonej „przede wszystkim dla nauczycieli i kierowników domów kultury” [5], a zatem osób w sposób szczególny odpowiedzialnych za krzewienie „kultury słuchania”. I oficjalna pedagogika kulturalna, i wernakularne praktyki fonoamatorów zmierzały zatem, dość nieoczekiwanie, w tym samym kierunku, determinowanym w znacznym stopniu przez społeczno-ekonomiczne warunki „kultury niedoboru”⁸. W tym kontekście należy więc odnotować i to, że z tak właśnie edukowanych i praktykujących wspólnot słuchaczy

wyłonili się następnie pierwsze środowiska audiofilskie dysponujące, po przemianach ustrojowych roku 1989, możliwościami pełnego, nielimitowanego dostępu do globalnych rynków radiotechnicznych [Abriszewski 156-175; Brzostek 9-18].

Warto się teraz zastanowić, czy istniał jakiś konkretny model tworzenia relacji między fanami muzyki rozrywkowej w okresie PRL. Jak sądzę, można się tu posłużyć bardzo interesującą analogią i w tym właśnie kontekście, usieciowienia współpracy podejmowanej w celu dokonywania, kolekcjonowania oraz rozpowszechniania nagrań muzycznych, warto przywołać spostrzeżenia, jakie odnotował Michael Heller, pisząc o tworzeniu muzycznych wspólnot muzyków jazzowych w nowojorskich loftach lat 70. Dostrzegając, że działanie to było formą samoorganizacji i wzajemnej pomocy wynikającej z ograniczonego dostępu awangardowych muzyków afroamerykańskich do głównego nurtu promocji jazzu, Heller zauważa, że twórcy ci powoływali do istnienia wspólnoty oparte na czterech podstawowych kategoriach tożsamościowych: ekonomii, praktykach muzycznych, sąsiedzkim zaangażowaniu i tożsamości rasowej. Zaangażowanie to umożliwiała organizowanie koncertów, wynajmowanie sal, dokonywanie i rozpowszechnianie nagrań i wreszcie wspólne muzykowanie [100-119]. Odwołując się do doświadczeń i praktyk melomanów w Polsce lat 70. i 80., moglibyśmy z powodzeniem odtworzyć zasadę analogiczną, pisząc o usieciowieniu współpracy fonoamatorów, umożliwiającej dokonywanie, kolekcjonowanie oraz rozpowszechnianie nagrań muzycznych. Należałoby jednak z oczywistych powodów kulturowych (społecznych i politycznych) nieco zmodyfikować owe kryteria, za pomocą których Heller opisuje jazzowe wspólnoty Nowego Jorku. Zamiast o hellerowskich wspólnotach „składek, grania, miejsca i rasy” (*Communities of Pay, Play, Place, and Race*) należałoby w tym miejscu mówić o wspólnotach „składek, kopiowania, dzielenia się i klasy (ekonomicznej)”. Była to bowiem sieć trzeciego obiegu kultury [Jesswein 37] określana przez następujące kategorie: ekonomię, praktykę kopiowania muzyki, sieć wymiany nagrań i tożsamość klasową. Tworzyła wspólnoty współpracujące w sferze ekonomii (zakupów drogich, oryginalnych wydawnictw płytowych), praktyki nagrywania (spotkania w celu kopiowania muzyki z oryginalnych źródeł na sprzęcie audiofilskim lub w ogóle dostępnym), rozpowszechniania nagrań (wymiana płyt, taśm, kaset) i wreszcie

8 Pojęciem „kultura niedoboru” posługuje się w odniesieniu do państw socjalistycznych Małgorzata Mazurek [*Antropologia niedoboru; Społeczeństwo kolejki*]. Pojęcie „gospodarki niedoboru” wprowadził w roku 1980 János Kornai [*Niedobór w gospodarce*].

pozycji społecznej (osób zbyt ubogich, by gromadzić oryginalne wydawnictwa samodzielnie, i szukających podobnych do siebie melomanów). Nietrudno zresztą podać przykłady takiego właśnie, sieciowego i wspólnotowego, działania polskich melomanów w latach 80. Jedną z najpowszechniejszych form zakupu drogich wydawnictw z zachodnią muzyką jazzową i rockową było dzielenie się kosztami, w wyniku czego istniała swoista współwłasność płyty kopiowanej następnie na taśmy i kasety magnetofonowe, podczas gdy „oryginal” bywał przekazywany kolejnym współwłaścicielom na określony czas „do posłuchania”. Inną powszechną praktyką było wypożyczenie sobie płyt „do przegrania” przez posiadaczy różnych wydawnictw, a także wymiana nagrań dokonanych na kasetach – w tym celu kopiowano z oryginalnych nośników także muzykę, która nie leżała w sferze zainteresowań kopiującego, ale mogła posłużyć do wymiany z innymi, zainteresowanymi nią kolekcjonerami. W praktyce oznaczało to kopiowanie wszystkich dostępnych nagrań oryginalnych – traktowanych jako towar w transakcjach wymiennych. I wreszcie – bardzo częsta forma współpracy polegająca na kompilowaniu optymalnych zestawów audiofilskich do kopiowania nagrań przez posiadaczy różnych, pojedynczych jego elementów, na przykład gramofonu lub magnetofonu hi-fi, wzmacniacza czy stereofonicznego amplitunera et cetera. Niezamierzonym skutkiem tych praktyk było także stworzenie, już w latach 70., zaplecza społecznego i technologicznego dla późniejszych działań o charakterze subkulturowym (ekspansja sceny punkowej) i kontrkulturowym („trzeci obieg” na styku subkultur młodzieżowych i opozycji demokratycznej).

Podsumowując sformułowane powyżej uwagi, można pokusić się o stwierdzenie, że pojawienie się na polskim rynku fonograficznym nowego nośnika w postaci płyty CD nie doprowadziło do radykalnej zmiany w kwestii dostępności muzyki i redystrybucji nagrań, ale wręcz przeciwnie, stanowiło doskonale uzupełnienie wernakularnych praktyk już istniejących i społecznie ustabilizowanych. Co więcej, można powiedzieć, że dodatkowe atrybuty nowego nośnika – przede wszystkim niska zużywalność eksploatacyjna, nieobniżająca jakości nagrania – umożliwiły kopiowanie nagrań z płyt CD na skalę masową i doprowadziły do wykształcenia się praktyk „protokapitalistycznych”, takich jak choćby komercyjne przegrywanie płyt na taśmę magnetofonową, które zaowocowały pojawieniem się pierwszych,

nieoficjalnych bądź półoficjalnych, „przegrywalni” płyt, przekształcających się następnie (już po transformacji ustrojowej roku 1989) w pirackie „wytwornie”, kolportujące na rynku polskim zagraniczną muzykę rozrywkową na nośniku, który był najsilniej zakorzeniony w polskiej kulturze słuchania (fonografice – jak rzekłby Dobrzyński), a więc na kasecie magnetofonowej. Niezwykła skuteczność wymiany kaset i rozpowszechniania nagrań niedostępnych w oficjalnym obiegu (np. zarejestrowanych amatorsko koncertów grup punkowych objętych działaniami cenzury) była więc konsekwencją stymulowanych wcześniej przez instytucje państwowe działań o charakterze pirackim i samizdatowym, mających na celu zapewnienie owej dostępności (*accessibility*) muzyki zachodniej, która zdaniem Clintona Heylina determinuje rozwój rynku nielegalnych wydawnictw⁹. Być może jednak to pokoleniowe doświadczenie Polaków miało także skutki dużo bardziej odległe w czasie, tworząc zręby swoistego obiegu kultury wernakularnej typu „copy and share”, która z powodzeniem została przeniesiona w świat nowych mediów, dotycząc zwłaszcza praktyki nieoficjalnej i nielegalnej wymiany plików w Internecie. Masowe protesty przeciw Anti-Counterfeiting Trade Agreement (ACTA), jakie miały miejsce w Polsce w 2012 roku, wydają się potwierdzać tę intuicję. W powszechnej opinii protestujących umowa ta była bowiem wymierzona przede wszystkim w możliwość darmowego pobierania z sieci plików z muzyką, filmami oraz gramami i oprogramowaniem. Sytuacja ta przypominała więc pod wieloma względami doświadczenie wcześniejszych pokoleń, zastępując jednak wspólnotę wymiany nagrań – wspólnotą wymiany plików. A zatem w roku 2012 kolejne pokolenie Polaków, dorastające w świecie nowych technologii medialnych oraz odziedziczonego po PRL społecznego przyzwolenia na nieoficjalne kopiowanie i rozpowszechnianie tekstów kultury, uznało za stosowne upomnieć się o zachowanie tego postsocjalistycznego przywileju.

⁹ Jak słusznie zauważa Clinton Heylin: „Dostępność nagrań zawsze miała kluczowe znaczenie dla pojawiania się pirackich wydawnictw” [34].

↓ lista prac cytowanych

Abriszewski, Krzysztof. "Audiofilskie fantazje i konstruowanie pragnienia". *Przegląd Kulturoznawczy*, no. 2 (32), 2017, pp. 156-175.

Bergner, Norbert. *Sprawozdanie z pobytu na Funkausstellung w Berlinie Zachodnim od 29 sierpnia do 2 września 1975*. Archiwum Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Ząbkowicki [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/611, k. 19-23.

---. *Sprawozdanie z pobytu na XVIII międzynarodowym Festiwalu Dźwięku w Paryżu, 9–13 marca 1976 roku*, Archiwum Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Ząbkowicki [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/611, k. 54.

Brzostek, Dariusz. "Perwersyjne rozkosze audiofila. Między retromanią a obiektoseksualnością". *Kultura Współczesna*, no. 4, 2014, pp. 9-18.

Dobrzyński, Kazimierz. *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*. Instytut Wydawniczy CRZZ, 1973.

---. *Fonografika. Estetyka i pedagogika*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.

---. *Fonografika w nauczaniu i wychowaniu*. Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1966.

Heller, Michael C. *Loft Jazz. Improvising New York in the 1970s*. University of California Press, 2017.

"Henryk Palczewski/»ARS«2. Rozmowa z prawdziwie niezależnym". *Hard Art. Informator Kultury Niezależnej*, no. 2, 2011, p. 9.

Heylin, Clinton. *Bootleg! The rise and fall of the secret recording industry*. St Martin's Press, 1995.

Janowska, Anna Anetta. "Umiejdzynarodowienie branży fonograficznej". *Globalizacja współcześnie*, edited by Anna Anetta Janowska, et al., Oficyna Wydawnicza SGH, 2018, pp. 113-131.

Jesswein, Rafał. "Trzeci obieg. Trzecie pokolenie 1945-1985". *Odra*, no. 3, 1985, pp. 34-39.

Kochanowski, Jerzy. *Tylnymi drzwiami: „Czarny rynek” w Polsce 1944-1989*. Wydawnictwo W.A.B., 2010.

Kornai, János. *Niedobór w gospodarce*. Translated by Urszula Grzełowska, Zofia Wiankowska, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, 1985.

Leyk, Aleksandra, and Joanna Wawrzyniak. *Cięcia. Mówiona historia transformacji*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.

Mazurek, Małgorzata. *Antropologia niedoboru w NRD i PRL 1971-1989*. Oficyna Wydawnicza „Atut”, 2010.

---. *Spoleczeństwo kolejki: o doświadczeniach niedoboru 1945-1989*. Wydawnictwo „Trio”, 2010.

Michniewicz, Leszek, and Tomasz T. Szachowski. "Ważne dla amatorów stereofonii". *Antena*, no. 9, 1983, p. 15.

"OBUEH Records". *Hard Art. Informator Kultury Niezależnej*, no. 4, 2012, p. 5.

"Od domu (kultury) do chmury (danych). Jak splatała się sieć – rozmawiają Marcin Borchardt i Dariusz Brzostek". *Fragile*, no. 1, 2016, pp. 87-93.

"Przeciętne wynagrodzenie od 1950 r.". *Baza Wiedzy Zakładu Ubezpieczeń Społecznych*, 12 lutego 2020, <http://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki-wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach>.

"Skrócony opis procesu technologicznego produkcji magnetofonu stereofonicznego MDS 506". Archiwum Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Ząbkowicki [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/1021.

"Skrócony opis procesu technologicznego cyfrowego procesora dźwięku DSP 502 i DSP 702". Archiwum

Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Ząbkowicki [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/1021.

“Skrócony opis procesu technologicznego produkcji dyskoponu CD 502”. Archiwum Państwowe we Wrocławiu/o. Kamieniec Ząbkowicki [APWK], Zakłady Radiowe „Diora” w Dzierżonowie-596[596]/1021.

“Szybkie upowszechnienie się fonicznych płyt cyfrowych (CD)”. *Radioelektronik*, no. 8 (87), 1986, p. 1.

Urbański, Bolesław. *Magnetyczny zapis dźwięków i obrazów*. Wydawnictwo Komunikacji i Łączności, 1971.

Walewska, Joanna. “Co z jakością? O tym jak Kronika Filmowa wraz z »Trybuną Ludu« walczyły o dobre i tanie radio dla każdego”. *Przegląd Kulturoznawczy*, no. 1 (31), 2017, pp. 64-84.

Zielinski, Siegfried. *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*. Translated by Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, 2010.

↓ abstract

A CHANGE OF THE SYSTEM, A CHANGE OF THE MEDIUM? SOUND DIGITIZATION AND PRACTICES OF POLISH PHONO-ENTHUSIASTS IN THE TIMES OF TRANSFORMATION

Dariusz Brzostek

This article looks at the political changes and the digitization of sound carriers, and asks about the practices of Polish phono-enthusiasts in the process of technological transformations that changed the culture of production, distribution and listening to music for years to come. The context for these considerations are the networks for exchanging recorded music operating in the Polish People's Republic, the practice of recording radio broadcasts and the pedagogical phonographic project postulated by Kazimierz Dobrzyński, as well as the undertakings

of the Polish radio technic industry related to the production of “discophones” licensed by Philips. The methodological framework of the text consists of the concepts by Michael C. Heller concerning musical communities, and Clinton Heylin explaining the “pirate” circulation of music albums.

KEYWORDS: PRL, transformation, cultural practices, cassette tape, CD