

MUZYCZNE OKNO NA ŚWIAT. MAGAZYN "NON STOP" (1972-1990)



**MUZYCZNE OKNO NA ŚWIAT.
MAGAZYN „NON STOP” (1972-1990)**

ALEKSANDRA MIREK-ROGOWSKA

**MUZYCZNE OKNO NA ŚWIAT.
MAGAZYN „NON STOP” (1972–1990)**



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

PETRUS

K R A K Ó W

2025

Copyright © 2025 by Aleksandra Mirek-Rogowska

Recenzje wydawnicze

Dr hab. Krzysztof Gajdka, prof. UPJP2 – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Prof. dr hab. Teresa Sasińska-Klas – Kolegium Mediów i Komunikacji, Wyższa Szkoła Informatyki
i Zarządzania

Skład i redakcja

Wydawnictwo PETRUS®

Projekt okładki

Magdalena Przetaczek

Opieka prawna

WLP Legal
Wisdom • Law • People

Publikacja dofinansowana z subwencji dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0)



ISBN 978-83-7720-895-3 (wersja papierowa)

ISBN 978-83-8370-125-7 (online)

 <https://doi.org/10.15633/9788383701257>

WYDAWNICTWO | PETRUS

30-384 Kraków, ul. Raciborska 13/31

tel. 601 974 991

e-mail: wydawnictwo@wydawnictwopetrus.pl

Adres do korespondencji:

Urząd Pocztowy Wieliczka

skr. poczt. nr 12; 32-020 Wieliczka

handel@wydawnictwopetrus.pl

Zapraszamy do księgarni internetowej:

www.WydawnictwoPetrus.pl



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe

30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

tel. +48 12 422 60 40

e-mail: wydawnictwo@upjp2.edu.pl

<https://monografie.upjp2.edu.pl>

Szczególne podziękowania składam mojemu Promotorowi, profesorowi UPJPII dr. hab. Krzysztofowi Gajdce, za życzliwe prowadzenie, inspirację oraz nieocenione wsparcie na wszystkich etapach pracy badawczej. Jego pasja naukowa, rozległa wiedza oraz otwartość na dialog stworzyły wyjątkową przestrzeń do twórczej współpracy i rozwoju, które miały kluczowe znaczenie dla powstania tej książki.

Z całego serca dziękuję moim najbliższym za wsparcie, cierpliwość i zrozumienie towarzyszące mi podczas pracy nad rozprawą doktorską, a następnie nad niniejszą publikacją. W szczególności dziękuję mężowi za nieustającą obecność, wyrozumiałość i codzienne wsparcie, rodzicom za mądre rozmowy, pomoc w gromadzeniu materiału badawczego oraz nieocenioną motywację, a także rodzinie męża za dobre słowo i realną pomoc w trudniejszych momentach pracy.

Dziękuję również przyjaciółkom za inspirujące rozmowy, wsparcie merytoryczne oraz koleżankom z pracy za życzliwość, które pozwalały mi zachować równowagę między obowiązkami zawodowymi a pracą naukową.

Na koniec składam podziękowania wszystkim osobom, które w jakikolwiek sposób przyczyniły się do powstania tej książki – ich obecność i wsparcie miały dla mnie ogromne znaczenie.

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	9
Dlaczego „Non Stop”? – osobiste i kulturowe inspiracje	9
„Non Stop” w pejzażu kultury PRL	11
Źródła i podejście badawcze	12
Metodologiczne ramy badań	15
Znaczenie badań nad „Non Stopem”	17
Struktura monografii	18
 Rozdział I. „Non Stop” – historia i znaczenie.	20
„Non Stop” jako symbol epoki	20
Geneza i powstanie czasopisma.	24
Stronnictwo Demokratyczne Wydawnictwo „Epoka” i „Tygodnik Demokratyczny	30
„Non Stop” jako medium pokoleniowe.	35
„Non Stop” wobec systemu: cenzura i ograniczenia.	40
 Rozdział II. „Non Stop” w kontekście prasy PRL.	49
Pisma specjalistyczne	52
Trzeci obieg – fanzyny i niezależne kanały	56
Fenomen „Non Stopu” na tle konkurencji	61
 Rozdział III. „Non Stop” - konstrukcja pisma	64
Struktura i organizacja redakcji.	68
Pracownicy i współpracownicy redakcji.	72
Konstrukcja pisma – czyli działy i rubryki.	83
Narodziny magazynu: „Non Stop” w latach 70. i na początku lat 80.	88
Ewolucja formuły „Non Stopu” w połowie lat osiemdziesiątych	90
Między chaosem a wolnością formy	93
Spis treści i okładka – pomiędzy techniką a estetyką	96
Kwestie techniczne	101
Ikonografia i estetyka	103
Fotografia i grafika jako podstawowe komponenty ikonografii	105
Skala obecności zdjęć i sposób ich prezentowania	108
Podpisy pod fotografiami jako część przekazu ikonograficznego	109
Autorstwo fotografii i grafiki jako element profesjonalizacji obrazu.	115

Rozdział IV. „Non Stop” od środka	118
Zawartość i linia redakcyjna	118
Gatunki i formy dziennikarskie	124
Gatunki publicystyczne	126
Gatunki informacyjne	152
Gatunki mieszane	176
Gatunki pozadziennikarskie	190
 Rozdział V. „Non Stop” w działaniu – funkcje, strategie, oddziaływanie ..	224
Gry i zabawy, nagrody – funkcja rozrywkowa	224
Reklama – funkcja ekonomiczna	233
Reklama w „Non Stopie”	238
Ogłoszenia i ogłoszenia drobne	241
Scena muzyczna – funkcja popularyzatorska, edukacyjna i kulturotwórcza	244
Muzyka rozrywkowa – idiomy muzyczne	250
Relacje z czytelnikami – funkcja kontaktowa i współtwórcza	259
Listy do redakcji i odpowiedzi redakcji	259
Od „zabawy” do wskaźnika popularności: plebiscyty i listy przebojów ..	270
Inicjatywy pozakonkursowe jako forma aktywizacji i wsparcia czytelników	277
 Zakończenie: Dlaczego „Non Stop” jest ważny dzisiaj? – rola w pamięci zbiorowej i badaniach kultury	284
 Bibliografia	287
Spisy	300
Aneks	304
 Abstrakt	307
Abstract	308

WPROWADZENIE

*Writing about music is like dancing about architecture*¹.

DLACZEGO „NON STOP”? – OSOBISTE I KULTUROWE INSPIRACJE

Wybór tematu badawczego w naukach o komunikacji społecznej i mediach rzadko bywa przypadkowy. Często wynika z połączenia osobistej pasji z refleksją akademicką, a także z dostrzeżenia istotnych luk w badaniach, które domagają się uzupełnienia. Tak jest również w przypadku niniejszej książki, która powstała na kanwie rozprawy doktorskiej poświęconej czasopismu „Non Stop”^{2,3}. Zainteresowanie tym periodykiem wyrasta z dwóch źródeł. Po pierwsze, z osobistej fascynacji szeroko rozumianą muzyką, w tym muzyką popularną i jej społeczną rolą. Po drugie, z przekonania, że „Non Stop” był jednym z ważniejszych elementów polskiej kultury muzycznej i młodzieżowej drugiej połowy XX wieku, a jednocześnie zjawiskiem słabo opisanym i nieobecnym w dotychczasowej literaturze naukowej.

Badania nad prasą muzyczną w Polsce rozwijają się stosunkowo powoli. Większość opracowań koncentruje się na prasie ogólnopolitycznej, literackiej lub na systemie mediów jako całości⁴. Segment prasy muzycznej przez lata pozostawał na marginesie zainteresowań badaczy. Tymczasem dla tysięcy młodych ludzi w Polsce Ludowej czasopisma takie jak „Non Stop” były nie tylko źródłem informacji o muzyce, ale także przewodnikiem po stylach życia, modzie, języku i postawach wobec otaczającej rzeczywistości⁵. Wspomnienia czytelników jednoznacznie wskazują, że „Non Stop” pełnił funkcję kulturowego medium formacyjnego – kształtował wrażliwość, wspólnotę pokoleniową i wyobrażenia o świecie Zachodu.

¹ C.D. Rose, *Dancing About Architecture. Writing about music*, <https://www.rlf.org.uk/posts/dancing-about-architecture/> (21.08.2025).

² A. Mirek-Rogowska, *„Non Stop” – monografia czasopisma*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem K. Gajdki, Kraków 2024.

³ Z uwagi na funkcjonujący różny sposób zapisu tytułu analizowanego czasopisma, w pracy zdecydowano na jego ujednolicenie, stosując wymiennie formy: „Non Stop” oraz „NS”.

⁴ Zob. A. Koziół, *Część V. Prasa w latach 1944–1989*, w: *Prasa, radio i telewizja w Polsce, Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, R. Habielski, A. Koziół, J. Osica, L. Piwońska-Pykało, Warszawa 2001.

⁵ D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe. Od Non Stopu do Teraz Rocka*, „Zeszyty Prasoznawcze” (2002) nr 1–2, s. 142–143.

Z perspektywy osobistej badaczki, motywacja wynika zarówno z wieloletniego obcowania z muzyką, jak i z potrzeby akademickiego namysłu nad jej mediacyjną rolą. Jak zauważa Marshall McLuhan, medium samo w sobie staje się komunikatem kształtującym nie tylko treść, ale i sposób percepcji świata⁶. „Non Stop” był medium w tym właśnie znaczeniu – nie tylko przenosił wiadomości muzyczne, lecz także stwarzał kontekst kulturowy, w którym młodzi ludzie mogli odczuwać swoją przynależność do wspólnoty międzynarodowej kultury popularnej.

Z punktu widzenia kulturowego, fenomen „Non Stopu” polegał na jego umiejętności łączenia języka młodzieżowej subkultury z oficjalnym, instytucjonalnym porządkiem prasy PRL. To czasopismo nie było fanzinem ani pismem alternatywnym, lecz produktem oficjalnego systemu medialnego, który jednak potrafił przechwycić autentyczne potrzeby pokolenia. Jak podkreśla Dariusz Baran, „Non Stop” należy traktować jako pokoleniowo ważny magazyn muzyczny⁷, w którym odbijały się wszystkie kluczowe zjawiska muzyczne lat osiemdziesiątych – od punk rocka po nową falę i heavy metal.

Historia „Non Stopu” pokazuje także, w jaki sposób prasa muzyczna potrafiła kształtować język młodzieży. Artykuły, recenzje czy felietony stanowiły przestrzeń, w której wytwarzały się nowe idiomy kultury popularnej, a młodzi odbiorcy uczyli się mówić o muzyce, sztuce i własnych doświadczeniach. Tym samym pismo to stało się swoistym „oknem na świat”, otwierającym perspektywę na Zachód i pozwalającym na uczestnictwo w globalnym obiegu popkultury, mimo ograniczeń systemu politycznego i barier komunikacyjnych.

Dotychczasowe badania nad magazynem⁸ wskazują, że pamięć o „Non Stopie” jest częścią szerszej pamięci kulturowej pokolenia, które dorastało w latach

⁶ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1964.

⁷ D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, w: *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 142.

⁸ D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 142–143; A. Trudzik, *Na styku dwóch epok. „Non Stop” (1988/89): początki ewolucji rynku prasy muzycznej*, w: *Media a Polacy: polskie media wobec ważnych wydarzeń politycznych i problemów społecznych*, red. K. Pokorna-Ignatowicz, J. Bierówka, S. Jędrzejewski, Kraków 2012, s. 63–72; tenże, *Rekonstrukcja historii – prasa muzyczna jako pomijany segment prasy wydawanej oficjalnie w stanie wojennym*, w: *Media i dziennikarstwo w XX wieku. Studia i szkice*, red. M. Kaczmarczyk, M. Boczkowska, Sosnowiec 2015, s. 59–78; K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction: The Generational Shifts in Popular Music Journalism in the Poland of the 1980s*, w: *Popular Music in Eastern Europe. Pop Music, Culture and Identity*, red. E. Mazierska, London 2016, s. 171–193; D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu”...*, dz. cyt., s. 47–62, A. Trudzik, *Bob Dylan przed otrzymaniem Literackiej Nagrody Nobla. Recepcja artysty w polskiej prasie muzycznej rockowo-jazzowej (analiza ilościowo-jakościowa)*, w: *Słowami o dźwiękach...*, dz. cyt., s. 13–33. D. Baran, *Obraz heavy metalu w polskiej prasie muzycznej lat 80. i początku 90. XX wieku*, w: *Żywioły twórczości, idei i pasji w kulturze muzyki metalowej*, red. J. Kosek, Kraków 2022, s. 218–235, A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY: na

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jak zauważają Jan i Adelaida Assmannowie, pamięć kulturowa konstruuje wspólne wyobrażenia i narracje, które trwale zapisują się w historii⁹. W przypadku „Non Stopu” ta pamięć manifestuje się we wspomnieniach o kolejkach w kioskach, wspólnym czytaniu artykułów, wycinaniu plakatów i dzieleniu się informacjami o zespołach rockowych. Podjęcie badań nad tym czasopiśmem ma więc wymiar nie tylko naukowy, ale i tożsamościowy – pozwala opowiedzieć historię medium, które było świadkiem i uczestnikiem kluczowych przemian kultury popularnej w Polsce.

„NON STOP” W PEJZAŻU KULTURY PRL

Analiza fenomenu „Non Stopu” wymaga osadzenia go w szerszym kontekście kultury Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Była to rzeczywistość pełna paradoksów: represji i kontroli ze strony państwa, a zarazem rosnącej autonomii i kreatywności młodzieżowych subkultur. PRL budowała swój system medialny w oparciu o model radziecki, którego fundamentem była cenzura prewencyjna¹⁰. Kontrola treści była mechanizmem zabezpieczającym interesy władzy, ale jednocześnie stwarzała przestrzeń negocjacji, kompromisów i nieoczekiwanych „wyłomów”. Boom polskiego rocka lat osiemdziesiątych był możliwy właśnie dlatego, że system nie był monolitem, lecz charakteryzował się szczelinami, przez które przenikały zachodnie inspiracje¹¹.

Prasa młodzieżowa i muzyczna w PRL pełniła funkcję swoistego „zaworu bezpieczeństwa”¹². Władze zezwalały na istnienie pewnych przestrzeni ekspresji, aby rozładować napięcia społeczne. Festiwal w Jarocinie, podobnie jak „Non Stop”, miał ambiwalentny status: z jednej strony był przestrzenią buntu i swobody, z drugiej – obiektem kontroli i prób instrumentalizacji przez

podstawie rozprawy doktorskiej „Non Stop” – monografia czasopisma, Kraków 2024, <https://repozytorium.upjp2.edu.pl/items/6eb7cc94-07b2-4f64-ac7d-cf14661c39ea> (15.01.2025).

⁹ Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008; A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142; też, *O medialnej historii pamięci kulturowej*, w: *Miedzy historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 127–143.

¹⁰ Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak, *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, Warszawa 2017.

¹¹ A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej w pierwszym i trzecim obiegu w polskiej kulturze lat 80.*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 22 (2014) nr 3, s. 4. Por. A. Kucharska-Babula, *Polski rock początku lat osiemdziesiątych jako ostoja tożsamości narodowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna” 86 (2014), s. 92–107.

¹² R. Stankiewicz, *Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie 1980–1989. Relacje między sztuką a polityką*, „Edukacja Muzyczna” (2010) z. 5, s. 99–130.

państwo. Na tle innych periodyków muzycznych „Non Stop” wyróżniał się otwartością gatunkową i orientacją na szeroką publiczność: „Jazz Forum” reprezentowało środowisko profesjonalnych muzyków i krytyków, z wyraźnym nastawieniem na awangardę i sztukę wysoką; „Magazyn Muzyczny” (dalej: „MM”) pełnił rolę bardziej oficjalnego organu branżowego ukierunkowanego na awangardę i sztukę, szczególnie gdy publikowany był pod tytułem „Jazz. Magazyn Muzyczny”¹³. Z kolei w latach dziewięćdziesiątych „Tylko Rock” (później „Teraz Rock”) przejął funkcję głównego forum dla fanów rocka¹⁴. „Non Stop” sytuuje się pomiędzy tymi modelami – był pismem skierowanym do młodzieży, ale równocześnie dla tych bardziej dojrzałych „młodych duchem” odbiorców; rockowym i jednocześnie otwartym na różnorodność stylistyczną i na zachodnie trendy.

Nie można też pominąć fenomenu Jarocina – największego festiwalu rockowego w Europie Środkowo-Wschodniej lat osiemdziesiątych, który stał się symbolem wolności i kolektywnego doświadczenia pokolenia¹⁵. „Non Stop” relacjonował ten festiwal, współtworząc jego mit i dokumentując ewolucję sceny rockowej w Polsce. W tym kontekście „Non Stop” można interpretować nie tylko jako czasopismo muzyczne, ale jako dokument epoki – medium, które rejestrowało i współtworzyło kulturę młodzieżową PRL, będąc zarazem elementem oficjalnego systemu mediów i przestrzenią wolności symbolicznej.

ŹRÓDŁA I PODEJŚCIE BADAWCZE

Badania nad „Non Stopem” wymagają podejścia interdyscyplinarnego, które łączy perspektywę historyczną, medioznawczą i kulturoznawczą. Aby zrekonstruować funkcjonowanie pisma w kontekście PRL, konieczne jest sięgnięcie

¹³ K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction: The Generational Shifts in Popular Music Journalism in the Poland of the 1980s.*, w: *Popular Music in Eastern Europe, Pop Music, Culture and Identity*, red. E. Mazierska, London 2016, s. 171–193. Por. A. Trudzik, *Na początku był Jazz. 60 lat prasy muzycznej (jazz, rock) w Polsce*, „Zeszyty Prasoznawcze” 60 (2017) nr 1, s. 183–185; D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu”...*, dz. cyt., s. 47; Tenże, *Rozwój w sprzyjającym klimacie? Polski rock lat 80. Oczami dziennikarzy muzycznych*, w: *Głowa mówi...”. Polski Rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2018, s. 98.

¹⁴ A. Trudzik, *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. „Tylko Rock” 1991–2002*, Gdańsk 2017. Por. D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 142–157.

¹⁵ Przy klasyfikacji gatunków autorka opierała się na opracowaniach polskich badaczy gatunków medialnych i dziennikarskich takich jak: Maria Wojtak, Zbigniew Bauer, Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Michał Kaczmarczyk czy Magdalena Ślawska. Zob. M.R. Makowski, K. Wojciechowski, *Koniec festiwalu albo kolorowa prywatyzacja. Życie artystyczno-estradowe w Polsce 1955–2021*, [bm.] 2021; K. Wojciechowski, M.R. Makowski, G.K. Witkowski, *Pokolenie J8: Jarocin ’80–’89*, Poznań 2011.

zarówno do archiwów instytucjonalnych, jak i do samego materiału prasowego oraz świadectw uczestników życia muzycznego. Kluczowym źródłem są dokumenty przechowywane w Archiwum Akt Nowych (AAN) oraz w zasobach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPiW). Raporty cenzorskie, notatki urzędowe czy korespondencja wewnętrzna pozwalają odtworzyć mechanizmy kontroli nad treścią prasy muzycznej. Analiza tych materiałów umożliwia zrozumienie, w jaki sposób cenzura ingerowała w publikacje dotyczące muzyki popularnej, które – w odróżnieniu od tekstów politycznych – mogły być traktowane jako mniej istotne, a przez to często tolerowały większą swobodę. Drugim podstawowym źródłem są same numery „Non Stopu”. Analiza zawartości i dyskursu pisma obejmuje zarówno teksty informacyjne (wzmianki, notatki); publicystyczne (recenzje, felietony, reportaże), jak i warstwę wizualną (fotografie, szata graficzna, reklamy). Podejście genologiczne pozwala uchwycić gatunkowe strategie dziennikarskie¹⁶, zaś perspektywa semiotyczna umożliwia badanie symbolicznych kodów obecnych w przekazie.

Niezwykle cennym materiałem są także wywiady pogłębione z redaktorami, dziennikarzami i czytelnikami¹⁷. Wspomnienia te, choć subiektywne, wnoszą perspektywę pamięci indywidualnej, która uzupełnia obraz wyłaniający się z dokumentów archiwalnych. Jak zauważa Alessandro Portelli, *oral history* nie dostarcza jedynie faktów, ale przede wszystkim pokazuje, jak wydarzenia były przeżywane i zapamiętywane¹⁸.

Ważnym kontekstem dla badań nad „Non Stopem” jest literatura zajmująca się mediami w PRL, kulturze popularnej i socjologii muzyki, której przegląd rozwinięty został w opublikowanym fragmencie rozprawy doktorskiej „Non

¹⁶ Zob. m.in. Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2004, s. 143–173; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; tenże, *Konfiguracja gatunkowa charakterystyczna dla pierwszej strony gazety*, w: *Nowe media – nowe w mediach*, red. I. Borkowski, A. Woźny, t. 1, Wrocław 2006, s. 37–47; M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce: ćwiczenia warsztatowe dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, Sosnowiec 2006; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Warszawa 2009; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, J. Snopek, W. Furman, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014; M. Ślawska, *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne” (2017) nr 4, s. 15–29; też, *O świadomości gatunkowej – wokół mediolingwistycznego modelu badań kompetencji nadawczych*, „Rocznik Medioznawczy”, 2023, t. II, s. 56–68; K. Wolny-Zmorzyński, R. Filas, P. Płaneta, K. Doktorowicz (red.), *Leksykon Terminów Medialnych*, Katowice 2023.

¹⁷ Wywiady pogłębione przeprowadzone zostały z Wojciechem Mannem, Romanem Rogowieckim, Grzegorzem Brzozowiczem, Filipem Łobodzińskim oraz Mirosławem R. Makowskim.

¹⁸ A. Portelli, *Co stanowi o odmienności historii mówionej*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” wydanie specjalne (2018), s. 23–38, DOI: 10.26774/wrhm.213.

Stop” – *monografia czasopisma*¹⁹. Ponadto, na szczególną uwagę zasługują inne prace doktorskie poświęcone m.in. radiofonii²⁰, muzyce popularnej, w tym rockowej²¹, oraz kulturze alternatywnej w Polsce²². Równie znaczącym tematem są publikacje dotyczące instytucjonalno-politycznego funkcjonowania prasy i wydawnictw w okresie PRL, ze szczególnym uwzględnieniem Stronnictwa Demokratycznego i jego zaplecza²³. Prace te poszerzają perspektywy badawcze

¹⁹ Fragment ten opublikowany w repozytorium Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY: na podstawie rozprawy doktorskiej „Non Stop” – monografia czasopisma, dz. cyt.

²⁰ Zob. M. Miszczuk, *Rozgłosnia Harcerska 1957–1993*, rozprawa doktorska napisana w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie pod kierunkiem K. Gajdki, Rzeszów 2016; P. Janczak, *Program II Polskiego Radia jako przestrzeń edukacji muzycznej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej pod kierunkiem G. Stachyry, <http://bc.umcs.pl/publication/49245>, Lublin 2022, (12.12.2023). K. Gryczan, *Powstanie i ewolucja radia RMF Classic (2003–2018)*, rozprawa doktorska napisana w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie pod kierunkiem K. Gajdki, Rzeszów 2023; M. Ciechanowski, *Funkcja ewangelizacyjna rozgłośni katolickich w Polsce. Studium analityczno-badawcze formatowania i recepcji przekazów radiowych*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem K. Cymanow-Sosin, Kraków 2022, <http://bc.upjp2.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=5854> (12.12.2023); P. Czarnek, *Rodzaje rozrywki w polskiej radiofonii komercyjnej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem E. Olejniczakowej, Łódź 2014, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/15129/rodzaje%20rozrywki.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (12.02.2024); K. Kot, *Radio RMF FM w latach 1990–2001*, rozprawa doktorska w Instytucie Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie pod kierunkiem B. Borowik, Lublin 2024.

²¹ J. Kosek, *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Edukacji Narodowej w Krakowie, pod kierunkiem A. Ogonowskiej, Kraków 2017, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/1778> (10.09.2025);

I. Krześciński, *Regionalizm w muzyce rockowej. Z dziejów popkultury muzycznej na Śląsku*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Śląskim pod kierunkiem T. Miczka, Katowice 2021; J. Kopaniecki, *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Wrocławskim pod kierunkiem B. Muszkalskiej, Wrocław 2022, https://bip.uni.wroc.pl/download/attachment/37481/dr-hab-tomasz-rokosz-prof-kul_rec-j-kopaniecki.pdf (6.01.2024).

²² X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobrażenia, samoorganizacja, komunikacja*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem A. Mencwela, Warszawa 2014, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1097> (12.12.2022); A. Nera, *Wizja świata w kulturze heavymetalowej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie pod kierunkiem J. Adamowskiego, Lublin 2023; M. Kupis, *The most beautiful community in the world. Station Woodstock/Pol'and/Rock Festival in the context of community forming rituals*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem F. Czecha oraz K. Golemo, Kraków 2025, https://rozprawy-doktorskie.bip.uj.edu.pl/nauki-o-kulturze-i-religii/-/journal_content/56_INSTANCE_WM2R3d1qjxIY/143381600/158821712 (15.01.2026).

²³ P. Piskorski, *Historia Stronnictwa Demokratycznego 1980–1991*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem S. Rudnickiego, Warszawa 2020, <https://repozytorium.uw.edu.pl/server/api/core/bitstreams/1f313b38-4f3c-4194-b3dd-bee675ad7259/content>

odnoszące się do mediów muzycznych i samej muzyki popularnej, a także zwracającą uwagę na interdyscyplinarność tematyki również poruszanej w niniejszej książce.

METODOLOGICZNE RAMY BADAŃ

Podstawowym celem tej monografii jest przyjrzenie się „Non Stopowi” jako zjawisku jednocześnie prasowemu i kulturowemu – magazynowi, który powstawał w realiach PRL, a mimo to zdołał odegrać rolę większą niż tylko periodyk muzyczny. Chodzi o pokazanie, jak wyglądała działalność takiego pisma w warunkach kontroli i cenzury, w jaki sposób redakcja starała się sprostać oczekiwaniom czytelników, a także jaką funkcję pełnił „Non Stop” w życiu młodzieży lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Cele szczegółowe sprowadzają się do obszarów dotyczących kształtowania się zawartości pisma, strategii, którymi posługiwali się autorzy, gatunków dziennikarskich dominujących na łamach czasopisma, funkcji, jakie pełnił magazyn w systemie medialnym i – co być może najważniejsze – jak został zapamiętany jako medium pokoleniowe, „okno na świat” w czasach zamkniętych granic. Za tymi celami stoją hipotezy, które były weryfikowane w toku badań. Po pierwsze, można przypuszczać, że cenzura wobec prasy muzycznej działała wybiórczo: nie interesowały jej same opisy płyt czy koncertów, lecz raczej wszystko to, co dotyczyło kwestii obyczajowych i politycznych. Po drugie, redakcja nie była biernym wykonawcą narzuconych reguł, lecz wypracowała własne strategie przetrwania i działania – od ironii i aluzyjności po umiejętne wykorzystanie języka muzyki jako bezpiecznego pretekstu do mówienia o kompleksowych sprawach. Po trzecie, gatunki dziennikarskie obecne w „Non Stopie” były dostosowywane do warunków politycznych, ale jednocześnie spełniały ważne zadania: informowały, opiniowały, edukowały i uczyły kontaktu ze światem kultury. Po czwarte, „Non Stop” realizował równocześnie kilka funkcji: był źródłem wiedzy o muzyce, miejscem spotkania wspólnoty czytelników, forum wymiany opinii i – w końcu – również przedsięwzięciem ekonomicznym, którego przetrwanie zależało od prenumerat i reklamy. Po piąte, i to hipoteza najbardziej osobista, dla wielu czytelników magazyn stał się znakiem formacyjnym – medium, które pozwalało zobaczyć i poczuć świat, do którego nie mieli bezpośredniego dostępu. Żeby te przypuszczenia zweryfikować, trzeba było sformułować pytania badawcze. Najważniejsze dotyczyły

(08.07.2025); J. Artymowski, *Ewolucja myśli ustrojowej Stronnictwa Demokratycznego*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem J. Majchrowskiego, Warszawa 2023, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/4740/0000-DR-97542-praca%20%281%29.pdf?sequence=1> (12.03.2024).

mechanizmów kontroli i cenzury wobec „Non Stopu”, strategii redakcyjnych stosowanych w pracy nad numerami, charakteru gatunków dziennikarskich i ich funkcji, relacji z czytelnikami, funkcji samego czasopisma od informacyjno-edukacyjnej, przez rozrywkową, aż po ekonomiczną czy estetyczną. Dodatkowo, pytania dotyczyły między innymi tego, jak zmieniała się tematyka pisma w kolejnych dekadach z uwzględnieniem idiomów muzycznych, jak kształtował się profil autorów i redakcji, będących przewodnikami po świecie muzyki, jakie strategie retoryczne stosowano w kontaktach z odbiorcami czy jak wyglądała recepcja „Non Stopu”.

Do odpowiedzi na te pytania posłużył zestaw metod i narzędzi badawczych. Podstawą była analiza zawartości wszystkich numerów „Non Stopu” – systematyczne przeglądanie tematów, rubryk, gatunków i materiałów wizualnych, a następnie porządkowanie ich przy pomocy klucza kategoryzacyjnego. Na tej podstawie można było sporządzić zestawienia ilościowe, pokazujące, co dominowało na łamach pisma w kolejnych latach. Obok tego zastosowano analizę dyskursu, pozwalającą dostrzec, jak „Non Stop” determinował obraz muzyki i młodzieży, oraz analizę retoryczną, dzięki której możliwe było uchwycenie środków perswazyjnych i strategii komunikacyjnych autorów. Ważnym narzędziem była także wykładnia funkcjonalna, umożliwiającą opisanie roli, jaką magazyn pełnił w systemie medialnym PRL – od funkcji informacyjnych po integracyjne i rozrywkowe. W tle prowadzona była analiza źródłowo-historyczna, która pozwoliła umieścić pismo w realiach systemu politycznego i instytucjonalnego, oraz kwerenda bibliograficzna, dzięki której możliwe było odtworzenie kontekstu badań nad prasą i muzyką. Dopełnieniem całości były wywiady z redaktorami i dziennikarzami, które wniosły element żywej pamięci i pozwoliły skonfrontować ustalenia prasoznawcze z doświadczeniem praktyków.

Przedstawione metody badawcze wymagały także uporządkowania samego materiału źródłowego. Aby uchwycić dynamikę rozwoju „Non Stopu” i pokazać, jak zmieniał się on na przestrzeni lat, materiał badawczy został podzielony na dwa główne etapy: lata 1972–1987 oraz 1988–1990. Pierwszy z nich obejmuje numery o stosunkowo jednolitej formie – wydawane na papierze średniej jakości, pozbawione koloru, z powtarzalnym układem graficznym i stałą strukturą działów. Drugi etap przyniósł wyraźne odświeżenie: większy format, lepszy papier, wprowadzenie barw oraz nową szatę graficzną. Kolejne numery z tego okresu coraz bardziej przypominały fanziny²⁴, zarówno pod względem estetyki, jak i układu treści.

²⁴ Według słownika PWN jest to „gazetka produkowana i rozprowadzana w środowiskach związanych z ruchem punk, obecnie należąca do szerszego obiegu pism alternatywnych”. PWN, *fanzin*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fanzin.html> (12.12.2023).

W ramach tych dwóch etapów wyodrębniono sześć bardziej szczegółowych okresów, opartych na zmianach w redakcji, zwłaszcza na rotacjach redaktora naczelnego i sytuacjach, gdy decyzje podejmowało całe kolegium:

- **okres I (1972–1981)** – redaktorem naczelnym był Andrzej Tylczyński;
- **okres II (1982–czerwiec 1983)** – redakcja działała kolegialnie, bez naczelnego;
- **okres III (lipiec 1983–listopad 1987)** – kierownictwo Wojciecha Manna;
- **okres IV (grudzień 1987)** – ponownie brak redaktora naczelnego;
- **okres V (1988–1989)** – redaktorem naczelnym został Zbigniew Hołdys;
- **okres VI (1990)** – ostatnie numery prowadzone przez Sławomira Gołaszewskiego.

Okresy II i IV – z racji braku redaktora naczelnego i podejmowania decyzji kolektywnie – analizowane są wspólnie. Dodatkowym argumentem za takim rozwiązaniem jest fakt, że okres IV obejmował wyłącznie jeden numer, w którym nie można było wskazać istotnych zmian redakcyjnych. Został on jednak wyróżniony podczas analizy tematyki zagranicznej sceny muzycznej i określonych nurtów stylistycznych, które w tym momencie zyskały wyraźniejszą obecność.

Taki podział nie tylko porządkuje materiał badawczy, lecz także pozwala uchwycić związki między zmianami w redakcji a ewolucją treści i formy pisma. W konsekwencji umożliwia to lepsze zrozumienie, w jaki sposób „Non Stop” reagował na przemiany w kulturze muzycznej i jak wpływał na kształtowanie gustów czytelników. Co więcej, przyjęta metodologia łącząca trzy podejścia: historyczne – rekonstrukcja dziejów pisma i kontekstu polityczno-społecznego; medioznawcze – analiza zawartości, analiza dyskursu i strategii komunikacyjnych redakcji oraz kulturoznawcze – interpretacja pisma jako medium pamięci i elementu kultury młodzieżowej. Tak zarysowana perspektywa badawcza umożliwia potraktowanie „Non Stopu” zarówno jako źródła historycznego, jak i jako fenomenu kulturowego, którego znaczenie wykracza poza ramy dziennikarstwa muzycznego.

ZNACZENIE BADAŃ NAD „NON STOPEM”

Podjęcie badań nad czasopismem „Non Stop” ma istotne znaczenie zarówno z perspektywy historii kultury popularnej w Polsce, jak i w szerszym kontekście medioznawczym oraz politologicznym. Choć powstało wiele opracowań dotyczących polskiego rocka i kultury młodzieżowej PRL²⁵, segment prasy

²⁵ W. Siwak, *Estetyka Rocka*, Warszawa 1993; A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011; M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.

muzycznej pozostaje wciąż niedostatecznie opisany. Nie istnieje (jeszcze) monografia poświęcona magazynowi „Non Stop”, mimo że jego rola w formowaniu gustów muzycznych i tożsamości pokolenia lat osiemdziesiątych jest nie do przecenienia. Opracowanie to wypełnia zatem istotną lukę badawczą, dostarczając źródłowej wiedzy o periodyku, który dla wielu czytelników stał się medium inicjacyjnym w świat muzyki i kultury popularnej.

Czasopismo „Non Stop” stanowi wartościowe źródło historyczne, dokumentujące zarówno życie muzyczne, jak i klimat społeczny epoki. Analizując kolejne numery, można odtworzyć rytm przemian kulturalnych i politycznych PRL: od otwarcia lat siedemdziesiątych, przez napięcia stanu wojennego, aż po liberalizację końca dekadę. Pismo funkcjonuje zatem jako swoisty „sejsmograf” nastrojów młodzieży, rejestrując zmiany w języku, estetyce i światopoglądzie odbiorców. Badania nad „Non Stopem” pozwalają lepiej zrozumieć mechanizmy działania kultury popularnej w warunkach autorytarnego systemu. Pismo to pokazuje, że muzyka rockowa była nie tylko rozrywką, lecz także nośnikiem treści społecznych i politycznych. Analiza „Non Stopu” umożliwia rekonstrukcję modelu prasy młodzieżowej w PRL oraz pokazuje, jaką rolę pełniły media w negocjowaniu granic wolności słowa i ekspresji artystycznej. „Non Stop” warto także osadzić w kontekście porównawczym. W odróżnieniu od zachodniej prasy muzycznej, takiej jak „New Musical Express” czy „Melody Maker”, polskie czasopisma funkcjonowały w warunkach cenzury i ograniczonego dostępu do źródeł. Mimo to dziennikarze „NS” starali się nadążać za światowymi trendami, przekazując informacje o nowych gatunkach i zespołach. Ta różnica sprawia, że analiza tego magazynu wnosi unikatową perspektywę do badań nad mediami muzycznymi, pokazując, jak w warunkach systemu autorytarnego tworzono medium o charakterze otwartym i pluralistycznym.

Wreszcie, znaczenie badań nad czasopismem „Non Stop” ma wymiar pamięciowy. Pismo to zapisało się w świadomości czytelników jako symbol młodzieżowej wolności, nawet jeśli funkcjonowało w ramach oficjalnego systemu. Jego dziedzictwo można dziś rozpatrywać w kategoriach pamięci kulturowej, która nadaje sens doświadczeniom pokolenia i włącza je w szerszą narrację historyczną.

STRUKTURA MONOGRAFII

Aby przeprowadzić pogłębioną analizę „Non Stopu”, książka została podzielona na trzy zasadnicze części, odpowiadające kolejnym etapom problematyki badawczej: kontekst, analiza i interpretacja. Pierwsza część (rozdziały: 1, 2) ukazuje historyczne oraz instytucjonalne uwarunkowania funkcjonowania „NS”. Przedstawione zostają: struktura systemu prasowego PRL i mechanizmy cenzury, rola

Stronnictwa Demokratycznego i wydawnictwa „Epoka” jako instytucjonalnego zaplecza pisma, miejsce magazynu na tle innych periodyków muzycznych – od „Jazz” i „Jazz Forum”, po „Magazyn Muzyczny” i „Tylko Rock”. Ta część pozwala zrozumieć, w jakich warunkach politycznych i organizacyjnych powstawało pismo i jakie ograniczenia oraz możliwości stwarzał system medialny PRL.

Druga część (rozdziały: 3, 4) koncentruje się na samej redakcji i zawartości pisma. Analizie poddane zostają: sylwetki redaktorów i dziennikarzy, którzy tworzyli profil pisma, estetyka wizualna, w tym fotografie, grafika, strategie redakcyjne wobec cenzury i oczekiwań czytelników, dominujące gatunki dziennikarskie (recenzje, felietony, reportaże) i pozadziennikarskie, czyli sposoby pisanie o muzyce. Ta część pokazuje, w jaki sposób redakcja budowała swoją tożsamość i jak konstruowała narrację muzyczną w warunkach politycznych ograniczeń. Trzecia część (rozdział 5) analizuje „Non Stop” jako medium pamięci i dokument pokoleniowy. Omawia recepcję pisma wśród czytelników i jego rolę w kształtowaniu wspólnoty młodzieżowej, relacje między „NS” a zjawiskami takimi jak: Jarocin czy kultura punkowa, dziedzictwo pisma w perspektywie współczesnych badań nad kulturą popularną, mediami i pamięcią kulturową. Dodatkowo zwraca uwagę na funkcje, jakie spełniało czasopismo – w tym funkcje ekonomiczną, popularyzatorską, rozrywkową i kontaktową. W ten sposób struktura książki prowadzi od rekonstrukcji kontekstu, przez analizę materiału źródłowego, po refleksję nad znaczeniem i dziedzictwem badanego periodyku.

ROZDZIAŁ I

„NON STOP” – HISTORIA I ZNACZENIE

„NS” posiadał swojego ducha, który był porozumieniem między różnymi pokoleniami, fanami różnych stylów muzycznych. (...) była to super przygoda, która okazała się być bardzo znacząca zarówno dla artystów, jak i czytelników.

Roman Rogowiecki²⁶

„NON STOP” JAKO SYMBOL EPOKI

Muzyka popularna drugiej połowy XX wieku stała się jednym z kluczowych kodów kulturowych nowoczesności. Jej rola wykraczała daleko poza funkcję rozrywkową: była narzędziem komunikacji międzypokoleniowej, językiem buntu, a także przestrzenią identyfikacji dla młodych ludzi, którzy szukali własnego miejsca w świecie pełnym ograniczeń i napięć politycznych. W Polsce Ludowej, szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, te funkcje muzyki zyskiwały wyjątkowy wymiar. Państwo funkcjonowało w systemie cenzury, w izolacji od Zachodu, a dostęp do płyt, kaset czy koncertów zagranicznych artystów był mocno ograniczony. W takiej sytuacji prasa muzyczna nie była jedynie medium informacyjnym, lecz pełniła rolę okna na świat – swoistego przewodnika po rzeczywistości kultury popularnej. Z tej przyczyny historia prasy muzycznej jest nie tylko opowieścią o czasopismach, które w różny sposób starały się rejestrować i interpretować przemiany w kulturze młodzieżowej, ale także świadectwem ograniczeń i paradoksów systemu politycznego, w którym realizowały swoją działalność. W tym pejzażu szczególne miejsce zajmuje magazyn „Non Stop” – pismo, które powstało z inicjatywy wydawniczej Stronnictwa Demokratycznego, a następnie Wydawnictwa „Epoka”. Jego pojawienie się w latach siedemdziesiątych i rozkwit w latach osiemdziesiątych XX wieku nie były dziełem przypadku, lecz rezultatem złożonych procesów politycznych, instytucjonalnych i kulturowych.

Wśród różnych periodyków muzycznych PRL „NS” zajmuje szczególne miejsce z uwagi na pełniącą przez niego rolę, która nie ograniczała się do bycia

²⁶ Wywiad z R. Rogowieckim z dnia 22 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

zwykłym czasopiśmie. Dla całego pokolenia czytelników był on przestrzenią inicjacji muzycznej i kulturowej, miejscem, gdzie można było po raz pierwszy przeczytać o zjawiskach kształtujących światowe życie muzyczne. Co więcej, stał się także medium wspólnotowym i przestrzenią symbolicznej wolności. Na jego łamach młodzi ludzie mogli spotkać się z informacjami o zachodnich trendach, przeczytać recenzje płyt, poznać sylwetki rodzimych artystów i poczuć się częścią globalnej kultury popularnej. Jak podkreśla D. Baran, magazyn stanowił rodzaj „encyklopedii muzycznej w odcinkach”, dostarczając informacji o zespołach, nurtach i trendach, które były niedostępne w innych kanałach przekazu²⁷. Dla polskich odbiorców w czasach ograniczonego obiegu fonogramów i nieobecności zachodnich mediów – była to wiedza bezcenna. Popularność czasopisma wynikała także z kontekstu społecznego i kulturowego. Lata osiemdziesiąte w Polsce były okresem „boomu rocka”, kiedy na scenie pojawiło się wyjątkowo wielu młodych i utalentowanych artystów²⁸. Publiczność chłonęła ich twórczość, a dowodem tego była frekwencja na koncertach, obecność na listach przebojów, ale też ogromne zainteresowanie prasą muzyczną. „Non Stop” idealnie wpisał się w to zapotrzebowanie, stając się dla wielu młodych Polaków źródłem wiedzy, inspiracji i identyfikacji.

Nie można przy tym pominąć aspektu materialnego i obiegu samego pisma. Czasopismo często krążyło „z ręki do ręki”, czytelnicy pożyczali sobie egzemplarze, a w wielu środowiskach młodzieżowych posiadanie numeru „NS” miało niemal symboliczny wymiar. Był to dowód przynależności do wspólnoty kulturowej, która choć funkcjonowała w systemie politycznego zniewolenia, odnajdywała w muzyce przestrzeń wolności i wyobraźni. Pismo nie tylko dokumentowało rozwój polskiej sceny muzycznej, ale także aktywnie ją współtworzyło – poprzez wywiady, konkursy, rubryki listów od czytelników czy relacje z festiwalami. W rezultacie magazyn stał się medium pokoleniowym, które z jednej strony mieściło się w ramach oficjalnej kultury PRL²⁹, a z drugiej – budowało alternatywne przestrzenie identyfikacji i ekspresji młodzieży. Wspomnienia

²⁷ D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, w: *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL-u)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 47–48.

²⁸ A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt., s. 4.

²⁹ W PRL kultura dzieliła się na trzy obiegi: pierwszy z nich dotyczył ruchu zgodnego z polityką rządu; drugi – często określany jako nielegalny, związany był z opozycją, m.in. środowiskiem Kościoła rzymskokatolickiego i Solidarnością; trzeci obieg funkcjonujący w kontrze do obu, głównie aprobeowany i tworzony był przez ludzi młodych. Co więcej, bagatelizowany był przez decydentów, ze względu na jego wąski zakres oddziaływania. W opracowaniach na temat kultury PRL jest on niekiedy pomijany. Samą koncepcję obiegów kultury opracował Stefan Żółkiewski. Zob. K. Bielska, *Trzeci obieg wydawniczy w PRL oraz drugi obieg w latach 70. i 80.*, „Pedagogia Ojcostwa” 6 (2013) nr 1, s. 194–201.

czytelników z tamtego czasu potwierdzają, że każdy nowy numer magazynu stawał się wydarzeniem – czymś, na co czekało się z niecierpliwością i co pozwalało przez chwilę poczuć bliskość świata, który na co dzień pozostawał odległy i nieosiągalny: „To było fajne, że oni [czytelnicy – dopisek autorki] czekali na coś, co my im dawaliśmy, a oni byli – jak z tych listów wynika – zadowoleni”³⁰. „Non Stop” od samego początku miał charakter pokoleniowego medium. Dariusz Baran podkreśla, że był to magazyn ważny generacyjnie, na którego łamach pojawiały się wszystkie istotne zjawiska muzyczne – zarówno te lokalne, jak i globalne – które wpływały na redefinicję kultury popularnej i młodzieżowej³¹. Dzięki temu „Non Stop” stał się jednym z najważniejszych dokumentów życia muzycznego PRL, równocześnie będąc częścią pamięci kulturowej tamtego pokolenia.

Na tle innych periodyków muzycznych³², takich jak „Jazz Forum” czy „Jazz. Magazyn Muzyczny” (później „Magazyn Muzyczny”), wyróżniał się bardziej otwartym podejściem do różnych gatunków. Podczas gdy „Jazz Forum” stanowił przykład prasy fachowej, przeznaczonej dla ściślejszego kręgu zainteresowanych konkretnym gatunkiem muzycznym³³, a „Jazz. Magazyn Muzyczny” pełnił rolę strażnika awangardy i swoistego „pedagoga czytelników”³⁴, „Non Stop” prezentował różnorodność stylistyczną, starając się być bardziej inkluzywnym i przystępnym. Taka otwartość czyniła go atrakcyjnym zarówno dla miłośników muzyki popularnej, rocka, jak i dla osób poszukujących nowych, alternatywnych trendów muzycznych, jak heavy metal, country czy rap. W ten sposób „NS” był zjawiskiem medialnym, które łączyło funkcje: edukacyjną, kulturotwórczą i tożsamościową. Wprowadzał czytelników w świat zachodniej popkultury, a jednocześnie współtworzył narrację o polskiej scenie muzycznej. Jego fenomen polegał na tym, że w realiach PRL, gdzie brakowało wolnych mediów i niezależnych kanałów informacji, właśnie takie czasopismo stawało się jednym z głównych źródeł wiedzy i inspiracji. Można więc powiedzieć, że dla tysięcy młodych ludzi w Polsce magazyn „Non Stop” był czymś więcej niż prasą muzyczną – był elementem ich biografii pokoleniowej.

³⁰ Wywiad z R. Rogowieckim z dnia 22 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

³¹ Tenże, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 142.

³² Temat ten został szerzej omówiony w opublikowanym fragmencie rozprawy doktorskiej autorki dostępnym na stronie repozytorium Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 62–87.

³³ *Od Redakcji*, „Jazz Forum. Biuletyn Polska Federacja Jazzowa” (1965), nr 1, s. 2.

³⁴ K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction: The Generational Shifts in Popular Music Journalism in the Poland of the 1980s.*, w: *Popular Music in Eastern Europe, Pop Music, Culture and Identity*, red. E. Mazierska, London 2016, s. 171–193.

Ponadto magazyn był nie tylko prasowym medium, ale dla wielu młodych ludzi stał się częścią życiorysu pokoleniowego, świadectwem dorastania w czasach, gdy muzyka oznaczała więcej niż rozrywkę. Jego znaczenie wynikało zarówno z treści, jak i z emocji, jakie wywoływał: oczekiwanie na kolejny numer, wymiana egzemplarzy, wspólne czytanie w szkołach czy klubach. Wszystko to tworzyło zjawisko kulturowe, które w pamięci czytelników pozostaje żywe do dziś. Jednak, aby zrozumieć pełnię tego fenomenu, nie wystarczy spojrzeć na jego oddziaływanie – trzeba cofnąć się do momentu narodzin. W realiach PRL powstanie każdego nowego tytułu prasowego wiązało się bowiem z polityką kulturalną państwa, mechanizmami kontroli i cenzury, a także ze strategiami władz wobec młodego pokolenia.

Geneza „Non Stopu” wymaga także podkreślenia jego instytucjonalnego zakorzenienia. Magazyn nie mógłby powstać bez Stronnictwa Demokratycznego (dalej: SD) – jednej z partii satelickich działających w ramach tzw. systemu jednopartyjnego. To właśnie SD, ze względu na swój specyficzny profil, okazało się miejscem, w którym możliwe było podjęcie inicjatywy wydawniczej o charakterze kulturalnym i młodzieżowym. Wydawnictwo „Epoka”, będące zapleczem prasowym stronnictwa, stworzyło ramy organizacyjne i instytucjonalne dla powstania pisma. Ten splot czynników politycznych i kulturowych czyni „Non Stop” fascynującym studium zjawiska, w którym oficjalna instytucja systemu komunistycznego umożliwiła rozwój medium kształtującego świadomość pokolenia, które wkrótce miało odegrać ważne zadanie w procesach transformacji ustrojowej.

Zanim przejdziemy do opowieści o zawartości, ludziach i roli, jaką odegrał „NS”, musimy pokonać drogę prowadzącą od „Tygodnika Demokratycznego” i jego dodatków do „samodzielnego” magazynu muzycznego, jakim stał się „Non Stop”. Na początek ukazano zarówno czynniki polityczne i instytucjonalne, które umożliwiły jego powstanie, jak i kulturowe uwarunkowania związane z dynamiką życia muzycznego w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Zaprezentowano również, jak w systemie podporządkowanym partii możliwe było stworzenie medium, które z czasem wymknęło się poza ramy oficjalnej propagandy. To historia o sprzeczności między intencjami decydentów a pragnieniami czytelników, o miejscu, w którym polityka zderzyła się z autentycznym głodem muzyki. Przyjrzenie się początkom „NS” pozwala lepiej zrozumieć, jak rodził się fenomen, który później przerósł oczekiwania jego twórców i władz. Właśnie od tych pierwszych kroków rozpoczyna się właściwa opowieść o tym niezwykłym magazynie.

GENEZA I POWSTANIE CZASOPISMA

System medialny Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej był jednym z filarów państwa socjalistycznego. Od samego początku po II wojnie światowej władze komunistyczne zdawały sobie sprawę, że kontrola nad przekazem informacji jest narzędziem równie istotnym, jak aparat przymusu czy struktury gospodarcze. Media miały nie tylko informować, ale przede wszystkim kształtować postawy obywateli, wspierać legitymizację władzy i służyć budowie społeczeństwa socjalistycznego³⁵. Media, w szczególności prasa, pełniły funkcję nośników ideologii, a ich działalność była ściśle podporządkowana interesom państwa i Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej³⁶:

„Prasa jest zjawiskiem socjologicznie uzasadnionym, wyłoniłym przez konieczność procesów społecznych i procesom tym służącym. Jej rola polega nie tylko na szybkim i uczciwym informowaniu. Społeczna doniosłość prasy polegała zawsze i polega nadal przede wszystkim na wyrażaniu opinii publicznej z jednej, a wpływaniu na jej kształtowanie się z drugiej strony [...]. Prasa spełnia szczytną i ważną funkcję łącznika pomiędzy opinią publiczną a rządem i władzami. Znosi poselstwo opinii do władz i poselstwo władz do opinii”³⁷.

Jednym z podstawowych mechanizmów funkcjonowania prasy w PRL był monopol informacyjny. Nie istniała możliwość wydawania prasy niezależnej w obiegu oficjalnym. Wszelkie inicjatywy musiały być powiązane z instytucjami państwowymi, partiami politycznymi lub organizacjami społecznymi akceptowanymi przez władzę. Tym samym, każde czasopismo – nawet jeśli formalnie koncentrowało się na kulturze, sporcie czy muzyce – funkcjonowało w ramach systemu politycznego i podlegało instytucjonalnej kontroli. Monopol ten był konsekwentnie wzmacniany przez cały okres PRL. Obejmował zarówno kontrolę organizacyjną (wydawcy musieli być związani z określonymi strukturami)³⁸,

³⁵ A. Kozieł, *Część V...*, dz. cyt., s. 144–149. Por. A. Słomkowska, *Prasa w PRL...*, dz. cyt., s. 65–67.

³⁶ A. Słomkowska, *Prasa w PRL...*, dz. cyt., s. 142–147. A. Kozieł, *Część V...*, dz. cyt., *passim*; I. Kienzler, *1944–1989 Kronika PRL: Prasa i radio*, t. 31, Warszawa 2017, s. 7. Por. *Prasa*, „Kurier Codzienny” nr 147 z 1 XII 1945; *Prasa w Polsce dzisiaj*, „Głos Ludu: Pismo Polskiej Partii Robotniczej” 2 (15.12.1945) nr 334, s. 1, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/100203/edition/100089/content> (16.03.2022).

³⁷ M. Żuławski, *Na początku było słowo...*, „Rzeczpospolita” 2 (20.07.1945) nr 193, s. 1–2, <http://bc.umcs.pl/dlibra/publication/16811/edition/11171/content> (16.03.2022).

³⁸ M. Ciećwierz, *Polityka prasowa 1944–1948*, Warszawa 1989, s. 14. Por. Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy (Dz.U. z 1944 r. nr 4 poz. 20), art. 1. J. Drygałski, J. Kwaśniewski, (*Nie*) *realny socjalizm*, Warszawa 1992, s. 242.

jak i finansową (drukarnie i dystrybucja były w rękach państwa)³⁹, a także prawną (system cenzury)⁴⁰. W rezultacie każde czasopismo było w istocie narzędziem polityki kulturalnej państwa, a przestrzeń dla samodzielnej inicjatywy była mocno ograniczona.

Choć oficjalnie PRL była państwem jednopartyjnym z dominacją PZPR, w jej systemie politycznym funkcjonowały także tzw. partie satelickie, w tym Stronnictwo Demokratyczne i Zjednoczone Stronnictwo Ludowe (dalej: ZSL). Ich zadaniem było uwiarygodnianie obrazu pluralizmu i współuczestnictwa władzy. Stronnictwa te miały do dyspozycji własne zaplecze organizacyjne, w tym także prasowe, a ich działalność była z jednej strony podporządkowana systemowi, z drugiej – dawała pewną przestrzeń do podejmowania inicjatyw w obszarach mniej politycznie wrażliwych⁴¹.

Stronnictwo Demokratyczne wyróżniało się tym, że skupiało przedstawicieli inteligencji miejskiej, wolnych zawodów i środowisk twórczych. Dzięki temu jego profil był bardziej otwarty na kulturę, naukę i edukację. Ta specyfika sprawiła, że właśnie w ramach SD możliwe stało się stworzenie czasopisma muzycznego, które z perspektywy systemu mogło być traktowane jako marginalne, lecz dla młodzieży miało fundamentalne znaczenie. Historia czasopisma „Non Stop” jest nierozzerwalnie związana z realiami politycznymi i medialnymi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po 1945 roku system prasowy został podporządkowany rządzącej partii i jej polityce kulturalnej, a wszystkie periodyki funkcjonowały w ramach ściśle kontrolowanego rynku wydawniczego. Media stanowiły jeden

³⁹ Zob. Rozporządzenie ws. zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk (Dz.U. z 1970 r. nr 6 poz. 50). Por. Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 23 września 1972 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk (Dz.U. z 1972 r. nr 41 poz. 268); Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 22 kwietnia 1975 r. w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Dz.U. z 1975 r. nr 13 poz. 75); A. Dombska, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” (2011) nr LXXXIV (84), s. 95.

⁴⁰ Z. Romek, K. Kamińska-Chelminiak, *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, Warszawa 2017. Por. Dekret Rady Ministrów z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Dz.U. z 1946 r. nr 34, poz. 210); Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk (Dz.U. z 1981 r. nr 20 poz. 99); G. Kubicka, *Cenzura w 1945 r.: rozporządzenie Ministra Bezpieczeństwa Publicznego w sprawie kontroli środków komunikacji społecznej*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 30 (1991) nr 1, s. 99–100.

⁴¹ Obok „Kuriera Polskiego” i „Tygodnika Demokratycznego”, chcąc wzbogacić wachlarz tematyczny, zaczęto wydawać dodatki takie jak „Relaks” (ukazujący się od 2 czerwca 1971 r.), „Kolekcjoner Polski” (pierwszy numer opublikowano 14 grudnia 1972 r.), „Kurier Polski i Polonijny” (26/27 grudnia 1972 r.), a także „Non Stop” (1972 r.), „Gazeta Targowa” (marzec 1971 r.) czy „Witryny Gospodarcze”. Natomiast od 1970 roku ukazywał się również tygodnik „Magazyn Niedzielný”, a także kalendarium historyczne SD „Dziś”.

z kluczowych instrumentów sprawowania władzy, a prasa była traktowana jako przekąznik treści od władzy dla mas⁴². Oznaczało to, że powstanie każdego nowego tytułu wymagało nie tylko inicjatywy redakcyjnej, lecz także zgody władz partyjnych i cenzury.

W tym kontekście decyzja o powołaniu do życia „Non Stopu” miała szczególne znaczenie. Wydawcą czasopisma było Stronnictwo Demokratyczne, a za stronę organizacyjną odpowiadało związane z nim Wydawnictwo „Epoka”. To właśnie w jego ramach powołano redakcję magazynu, która w pierwszych latach działalności działała w pewnej dozie niepewności politycznej związanej z legalnością wydawania „NS”⁴³. Jednak powstanie takiego dodatku wpisywało się w szerszą strategię władz, które w latach siedemdziesiątych starały się poszerzać ofertę prasy rozrywkowej i młodzieżowej, traktując ją jako formę „wentylu bezpieczeństwa” dla rosnących aspiracji młodego pokolenia: czasopismo miało „ambicje kształtowania kultury muzycznej młodego odbiorcy poprzez lansowanie najlepszych piosenek i wykonawców zarówno krajowych, jak i zagranicznych”⁴⁴.

Debiutanckie numery pisma ukazały się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Były to skromne wydania, które dopiero stopniowo budowały własną tożsamość redakcyjną. Początkowo pismo funkcjonowało na obrzeżach rynku prasowego, ustępując rozpoznawalnością takim periodykom jak „Jazz. Magazyn Muzyczny” czy „Jazz Forum”. Z czasem jednak zaczęło się wyróżniać odmienną perspektywą: było mniej hermetyczne, bardziej otwarte na różnorodność stylistyczną, a zarazem bliższe codziennym gustom czytelników⁴⁵. Szczególnie istotne było to, że od samego początku redakcja „Non Stopu” starała się prezentować nie tylko muzykę polską, ale także – w miarę możliwości – nowości ze sceny zagranicznej:

⁴² A. Kozieł, *Część V...*, dz. cyt., s. 143–163. Por. *Prasa w Polsce dzisiejszej*, „Głos Ludu: Pismo Polskiej Partii Robotniczej” 2 (15.12.1945) nr 334, s. 1, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/100203/edition/100089/content>, (16.03.2022).

⁴³ Zob. Notatka w sprawie wydawania przez Wydawnictwo „EPOKA” czterech dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” bez zezwolenia GUKPPiW z dnia 20.06.1973., AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 5; Pismo z dnia 20.02.1973 r. do Tow. Naczelnika Tadeusza Orzeszczaka z Wydziału Dokumentacji GUKPPiW od Sekretarza Redakcji „Tygodnika Demokratycznego” Tomasza Jarzębowskiego i Z-cy Redaktora Naczelnego Witolda Kulisiewicza, nr L.dz. 42/73, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 8.

⁴⁴ E. Biedka, J. Fajęcki, S. Kwiatkowski, M. Łukasiewicz, M. Rosolak, A. Tekiel, A. Tylczyński, S. Zawadzki (red.), *Informator o wydawnictwie...*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁵ Wywiad z W. Mannem z dnia 1 maja 2020 r.; Wywiad z G. Brzozowiczem z dnia 2 marca 2022 r. Por. K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction...*, dz. cyt., s. 171–193.

„Mieliśmy w «NS» też taką kolumnę *Z zagranicy w telegraficznym skrócie*, którą prowadził Roman Waschko (...). Były to różne wiadomości z zagranicznej sceny muzycznej (...). Ważne było to, że znaleźliśmy dobrze angielski, który umożliwił nam gromadzenie potrzebnej wiedzy do pisania. (...) Mnie przede wszystkim podobało się to, że mogłem pisać o artystach wielkiego formatu i ich trasach po Polsce, takich jak Iron Maiden, Elton John czy Metallica”⁴⁶.

W realiach PRL, gdzie dostęp do fonogramów, koncertów czy audycji radiowych z Zachodu był ograniczony, stanowiło to ogromną wartość dodaną. Jednym z głównych celów pisma było informowanie polskiego czytelnika o trendach zachodnich, co czyniło je „oknem na świat” i narzędziem edukacji muzycznej⁴⁷.

Geneza „Non Stopu” nie może być jednak analizowana wyłącznie z perspektywy instytucjonalnej. Pismo powstało w czasie, gdy polska młodzież coraz silniej domagała się dostępu do kultury popularnej i wyrażała swoje zainteresowania poprzez muzykę. Narastająca fascynacja rockiem, punk rockiem czy muzyką pop – w połączeniu z rodzimymi inicjatywami artystycznymi – stworzyła przestrzeń, w której zapotrzebowanie na prasę muzyczną było wyjątkowo wysokie. Co więcej, muzyka rockowa w PRL była nie tylko gatunkiem artystycznym, lecz także formą buntu i ekspresji, a to sprawiło, że medium, które podejmowało tę tematykę, zyskiwało szczególny prestiż⁴⁸.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że narodziny „Non Stopu” zbiegły się w czasie z ważnymi przemianami w polityce kulturalnej⁴⁹. Z jednej strony doszło do częściowej liberalizacji i dopuszczenia produktów zachodniej kultury masowej do oficjalnego obiegu, z drugiej – w połowie lat siedemdziesiątych pogłębiały się kryzysy gospodarcze, które doprowadziły do wzrostu napięć społecznych i politycznych. Władze, próbując utrzymać kontrolę nad nastrojami młodzieży,

⁴⁶ Wywiad z R. Rogowieckim z dnia 20 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

⁴⁷ Zob. D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu”...*, dz. cyt., s. 47–62; tenże, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 142–143. Por. E. Biedka, J. Fajęcki, S. Kwiatkowski, M. Łukasiewicz, M. Rosolak, A. Tekiel, A. Tylczyński, S. Zawadzki (red.), *Informator o wydawnictwie...*, dz. cyt., s. 13; K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction...*, dz. cyt., s. 171–193.

⁴⁸ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, *passim*.

⁴⁹ Zob. A. Kozieł, *Część V...*, dz. cyt., s. 190–172; R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016, *passim*; Archiwum KP, *Nie tylko Czterdziestolatek. Przemiany kultury w latach 70. | Lata 70. jako źródło współczesności*, [wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=RuBKRY-30G0> (17.01.2026); J. Kujawa, *Crises of Power and Social Unrest in the People's Republic of Poland and State Housing Policy*, „Studia Historiae Oeconomicae” 43 (2025) nr 2, 123–150. <https://doi.org/10.14746/sho.2025.43.2.007>.

staraly się dopuszczać do obiegu takie formy kultury, które nie były jawnie opozycyjne, a zarazem dawały poczucie uczestnictwa w globalnym obiegu artystycznym⁵⁰. „Non Stop” doskonale wpisywał się w tę logikę – z jednej strony był kontrolowany przez system cenzury, z drugiej zaś dawał czytelnikom namiastkę wolności i kontaktu ze światem. Lata działalności redakcji nie były łatwe – ograniczone zasoby techniczno-materiałowe, niestabilne formy zatrudnienia i niskie wynagrodzenia, a także rywalizacja z innymi periodykami sprawiały, że magazyn musiał sukcesywnie budować swoją pozycję. Z czasem jednak dzięki pasji redaktorów, ciekawym tematom i coraz odważniejszym tekstom zyskał grono wiernych odbiorców. Już w połowie lat 80. „Non Stop” wypracował sobie pozycję jednego z kluczowych magazynów muzycznych w Polsce, a redakcja zdołała stworzyć zespół, którego nazwiska na trwałe zapisały się w historii polskiego dziennikarstwa muzycznego:

„«NS» miał naprawdę atomowy skład redakcji. Byliśmy grupą pozytywnych wariatów, kochających muzykę i chcących dzielić się swoimi wiadomościami i zainteresowaniami z innymi ludźmi w Polsce. (...) Ludzie, którzy zostali dopuszczeni do tych naszych niezwykle cennych stron czasopisma, naprawdę mieli coś do powiedzenia. Później życie pokazało, że były to ważne postacie (...). U nas to, co robiliśmy było wiarygodne, ludzie nam wierzyli, a to było najważniejsze. Myśmy reprezentowali głos słuchacza i fana. (...) Wygrywalismy przede wszystkim właśnie sercem i porozumieniem na linii redakcja-czytelnik”⁵¹.

Magazyn muzyczno-rozrywkowy „Non Stop” to przykład zjawiska kulturowego, które narodziło się na styku polityki, instytucjonalnych uwarunkowań wydawniczych oraz autentycznych potrzeb odbiorców. Choć powstanie magazynu było możliwe dzięki decyzjom władz i mechanizmom kontroli, jego dalszy rozwój wynikał przede wszystkim z entuzjazmu redakcji i głodu muzycznej wiedzy wśród młodzieży i starszych czytelników: „Do Redakcji NON STOPU, Chciałabym, w imieniu naprawdę wielu osób, prosić o więcej artykułów dotyczących polskiej muzyki «podziemia»”⁵² czy „Proszę (wiem, że wiele listów do Was tak się zaczyna, ale...) o więcej artykułów dotyczących polskiej muzyki «podziemia» oraz tych wszystkich zespołów, które nie mogą nagrać płyty ani kasety”⁵³; „Szanowna Redakcjo! Niezmiernie ucieszyło mnie grudniowe wydanie

⁵⁰ J. Kujawa, *Crises of Power and Social Unrest...*, dz. cyt., s. 132–138, 145–146; R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70...*, dz. cyt., *passim*.

⁵¹ Wywiad z Romanem Rogowieckim z dnia 22 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

⁵² *Obladi,oblada*, „Non Stop” XV (1986) nr 6(165), s. 31.

⁵³ *Obladi,oblada*, „Non Stop” XIV (1985) nr 9(156), s. 31.

NON STOPU. Bardzo dziękuję za artykuł «Sztuka Kształtuje Świadomość»⁵⁴; „Szanowny NON STOPIE, (...) inni i tak Ci nie dorównują w ilości przeżyć, których doznaje czytelnik zapoznając się z każdym kolejnym numerem. Jesteś pismem podającym rzetelne informacje i co ważne, trzymasz rękę na pulsie. (...) Od niedawna szalejesz – oczywiście w rubryce Foto Balanga (...). Zdjęcia są bombowe; w pełni oddają specyficzną – bratnią – atmosferę wśród muzyków rockowych. Dla laika może to być zaskoczeniem (...)»⁵⁵; „(...) Jestem Wam niewymownie wdzięczna za przybliżenie Czytelnikom sylwetki Bruce’a Springsteena i wprowadzenie nas w świat jego wspaniałej muzyki»⁵⁶. To właśnie ta podwójność – kontrola i wolność, ograniczenia i kreatywność – stanowiła fundament fenomenu „NS”.

Badacze wielokrotnie wskazują, że w realiach PRL-u prasa kulturalna i młodzieżowa stanowiła szczególny obszar, w którym pojawiały się „szczeliny wolności”⁵⁷. Choć i one podlegały cenzurze, to właśnie na łamach czasopism młodzieżowych – takich jak „Na Przełaj”, „Razem” czy dodatki do prasy satelickiej – można było publikować treści, które z perspektywy ideologii państwowej były mniej wrażliwe. Muzyka, film czy moda były traktowane jako element życia codziennego, a nie bezpośrednie zagrożenie polityczne. To właśnie w takich przestrzeniach, balansujących na granicy oficjalnej kultury i autentycznych potrzeb młodego pokolenia, rodziły się inicjatywy, które otwierały nowe możliwości komunikacyjne. „Non Stop” był jednym z najbardziej spektakularnych przykładów takiego zjawiska – periodykiem, który powstał w ramach oficjalnego systemu, lecz zyskał status medium prawdziwie bliskiego czytelnikom. Powstanie tego magazynu pokazuje, że nawet w systemie pełnym ograniczeń można było stworzyć medium, które odpowiadało na realne potrzeby młodych ludzi. Redakcja balansowała pomiędzy nakazami cenzury a własną pasją i wiedzą muzyczną, a każdy numer był efektem walki o choćby odrobinę wolności w przestrzeni publicznej. Ten trud, podejmowany w latach siedemdziesiątych, położył fundament pod rozwój pisma w kolejnym dziesięcioleciu. W latach osiemdziesiątych sytuacja społeczno-polityczna uległa jednak radykalnym zmianom, a scena muzyczna w Polsce eksplodowała nową energią. To właśnie wtedy narodziny i rozwój polskiego rocka nadały magazynowi zupełnie nowy wymiar. Z czasopisma-informatora z „NS” przekształcił

⁵⁴ *Obladi,oblada*, „Non Stop” XV (1986) nr 2(161), s. 31.

⁵⁵ *Obladi,oblada*, „Non Stop” XIV (1985) nr 12(159), s. 31.

⁵⁶ *Obladi,oblada*, „Non Stop” XIV (1985) nr 11(158), s. 31.

⁵⁷ Zob. A. Dorobek, *Rodzima prasa muzyczna jako zwierciadło przemian socjokulturowych w Polsce po 1956 roku na przykładzie magazynu „Jazz”*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” (2017) nr 9, s. 363–374; M. Jeziński, *Based on Anglo-American sources: Polish music journalism of the 1980s and the canons in popular music*, „Cogent Arts & Humanities” 9 (2022) z. 1, article: 2099045, s. 1–15. <https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2099045>, (12.03.2023).

się w kronikarza i aktywnego uczestnika kultury młodzieżowej, dokumentując dynamiczny wzrost zespołów i festiwali. Historia jego początków ukazuje więc tło instytucjonalne i polityczne, ale dopiero spojrzenie na lata osiemdziesiąte pozwala uchwycić jego prawdziwy rozkwit. Dlatego kolejny etap opowieści skupia się na złotej dekadzie polskiego rocka i na tym, jak „Non Stop” towarzyszył temu wyjątkowemu zjawisku.

STRONNICTWO DEMOKRATYCZNE, WYDAWNICTWO „EPOKA” I „TYGODNIK DEMOKRATYCZNY”

Stronnictwo Demokratyczne należy do najstarszych ugrupowań politycznych, jakie po II wojnie światowej działały w Polsce. Jego geneza sięga lat trzydziestych XX wieku, kiedy to w realiach II Rzeczypospolitej organizacja ta gromadziła głównie przedstawicieli inteligencji miejskiej, zwłaszcza wolnych zawodów: prawników, lekarzy, nauczycieli, inżynierów czy pracowników naukowych. Było to środowisko szczególnie zainteresowane sprawami ustrojowymi, praworządnością, samorządnością i rozwojem edukacji. Już w okresie międzywojennym SD charakteryzowało się pewnym dystansem wobec masowych ruchów politycznych i silnym akcentem na etos obywatelski⁵⁸. Po wojnie sytuacja uległa radykalnej zmianie. W nowych warunkach ustrojowych SD zostało włączone w struktury polityczne Polski Ludowej jako jedno z ugrupowań tzw. bloku demokratycznego. W praktyce oznaczało to, że obok Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego (ZSL) pełniło funkcję partii satelickiej, której zadaniem było legitymizowanie monopolu władzy Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR)⁵⁹. Formalnie zachowywało własne władze, strukturę terenową i program, ale w realiach politycznych PRL pozostawało podporządkowane „partii przewodniej”. Pełniło ono funkcję „pomocniczej instytucji integracyjnej”, pozwalającej systemowi na wykazanie fasadowego pluralizmu politycznego⁶⁰.

SD wyróżniało się profilem społecznym i intelektualnym. Zrzeszało bowiem środowiska miejskiej inteligencji, które z jednej strony nie chciały identyfikować się z PZPR, a z drugiej – nie odnajdywały się w chłopskim, tradycjonalistycznym zapleczu ZSL⁶¹. Dzięki temu Stronnictwo stało się przestrzenią, w której dominowała refleksja nad kulturą, edukacją i życiem społecznym. W naturalny sposób przekładało się to na działalność wydawniczą i medialną

⁵⁸ Zob. A. Tyszkiewicz, *W okowach „demokratycznego centralizmu” – przypadek Stronnictwa Demokratycznego w PRL*, „Politeja” (2013) nr 10/25, s. 52–58.

⁵⁹ A. Koziół, *Część V...*, dz. cyt., s. 143–146.

⁶⁰ P. Piskorski, *Historia Stronnictwa Demokratycznego 1980–1991*, dz. cyt., s. 20–28.

⁶¹ A. Tyszkiewicz, *W okowach „demokratycznego centralizmu”...*, dz. cyt., s. 60.

ugrupowania, która była bardziej otwarta na inicjatywy kulturalne niż np. tytuły prasowe ZSL. Formalnie SD miało własną reprezentację parlamentarną, uczestniczyło w wyborach i wchodziło w skład Frontu Jedności Narodu, a później Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego. W rzeczywistości jednak rola Stronnictwa była ściśle ograniczona. Kluczowe decyzje podejmowane były w gabinetach PZPR, a SD – podobnie jak ZSL – stanowiło element fasady systemu. Jego istnienie miało świadczyć o pluralizmie politycznym, ale w praktyce pozostawało całkowicie lojalne wobec partii komunistycznej. Nie należy przy tym rozumieć, że SD było ugrupowaniem całkowicie pozbawionym znaczenia. W systemie medialnym i kulturalnym PRL pełniło ono rolę swoistej „przestrzeni buforowej”⁶². Do Stronnictwa wstępowały osoby, które nie chciały związać się bezpośrednio z PZPR, ale jednocześnie pragnęły uczestniczyć w życiu publicznym. Dawało to pewną autonomię – szczególnie w sferze kultury i oświaty – a także możliwość rozwijania inicjatyw medialnych o szerszym charakterze niż czysto polityczny.

Najważniejszym narzędziem medialnym Stronnictwa po „Kurierze Polskim” (dalej: „KP”) i „Ilustrowanym Kurierze Polskim” był „Tygodnik Demokratyczny”, powstały tuż po wojnie. Łączył on treści polityczne, społeczne i kulturalne, stając się oficjalnym organem SD i zarazem jednym z bardziej rozpoznawalnych tygodników w Polsce Ludowej. Choć jego głównym zadaniem była legitymizacja obecności Stronnictwa w życiu publicznym, odgrywał on także istotną rolę w kształtowaniu opinii społecznych w obszarze edukacji, nauki czy kultury⁶³. Pierwszym redaktorem naczelnym został Stanisław Kaliszewski, który piastował to stanowisko do 1969 roku. Obok „Tygodnika Demokratycznego” SD wydawało także inne periodyki – zarówno ogólnopolskie, jak i regionalne. Część z nich miała charakter specjalistyczny lub branżowy, inne podejmowały zagadnienia popularnonaukowe i kulturalne⁶⁴. Skupione były w ramach powołanego w 1957 roku wydawnictwa „Epoka”, które oprócz prasy zajmowało się publikacją książek, broszur oraz wydawnictw okolicznościowych, rozszerzając swoją działalność na wydawnictwa slajdowe, powołując do życia Zakład Wydawnictw Przejrzycy – „Epoka Slajd”⁶⁵.

Dokumenty i opracowania o „Epoce” wskazują, że oferta wydawnicza była zróżnicowana: od pism politycznych, przez tytuły ekonomiczne i targowe, po

⁶² P. Piskorski, *Historia Stronnictwa Demokratycznego 1980–1991*, dz. cyt., *passim*. Por. A. Tyszkiewicz, *W okowach „demokratycznego centralizmu”...*, dz. cyt., s. 63–65.

⁶³ E. Biedka, J. Fajęcki, S. Kwiatkowski, M. Łukasiewicz, M. Rosolak, A. Tekiel, A. Tylczyński, S. Zawadzki (red.), *Informator o wydawnictwie...*, dz. cyt., s. 10.

⁶⁴ E. Biedka, J. Fajęcki, S. Kwiatkowski, M. Łukasiewicz, M. Rosolak, A. Tekiel, A. Tylczyński, S. Zawadzki (red.), *Informator o wydawnictwie...*, dz. cyt.

⁶⁵ Tamże, s. 38–39.

dodatki tematyczne, w tym muzyczne, kulturalne i młodzieżowe⁶⁶. W latach 70. Wydawnictwo „Epoka” zaczęło wykorzystywać formułę dodatków do „Tygodnika Demokratycznego”, w tym m.in. „Gazety Targowej”, „Informatorów Turystyczno-Gospodarczych” „Informatorów Branżowych”, oraz omawianego w niniejszej książce „Non Stopu”, co pozwalało testować nowe segmenty odbiorców przy mniejszym ryzyku papierowym i politycznym. Dodatki nie tylko pełniły funkcję wspierającą finansowanie tygodnika, lecz stanowiły również sposób zagospodarowania niewykorzystanych limitów nakładu i objętości – realizując ich druk w ramach przydziałów papieru otrzymywanych przez Wydawnictwo⁶⁷. Patrząc na Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 21 marca 1970 r. w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk⁶⁸, które nakładało obowiązek uzyskania zezwolenia na wydawanie tytułów prasowych, sytuacja w jakiej znalazło się Stronnictwo Demokratyczne wraz z Wydawnictwem, jest niezwykle intrygująca. Korespondencja z Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (dalej: GUKPPiW)⁶⁹ pokazuje, że dokładny status dodatków był przedmiotem negocjacji i nieudomowień, które trwały latami i nie wiadomo, kiedy dokładnie się zakończyły, gdyż nie udało się odnaleźć oficjalnej zgody na wydawanie dodatków do „TD” oraz „KP”. Jedyne odnalezione pisma, wskazujące na możliwe zakończenie sprawy, to notatka, w której nie wyrażając aprobaty, nie zabrania się kontynuacji publikowania pism (rycina 1) oraz poufne pismo Stanisława

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ List naczelnego redaktora „Tygodnika Demokratycznego” i przewodniczącego Zarządu Wydawnictwa „Epoka” do GUKPPiW z dnia 21.03.1973 r., nr L.dz. DW/609/73 AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 3.

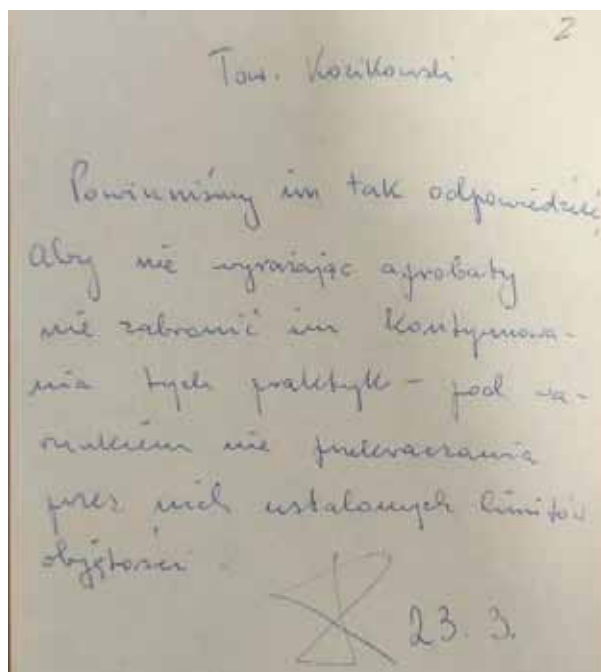
⁶⁸ Dz.U. z 1970 r. nr 6 poz. 50.

⁶⁹ Notatka w sprawie wydawania przez Wydawnictwo EPOKA czterech dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” bez zezwolenia GUKPPiW z dnia 20.06.1973 r., AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 5; Pismo z dnia 20.02.1973 r. do Tow. Naczelnika Tadeusza Orzeszczaka z Wydziału Dokumentacji GUKPPiW od Sekretarza Redakcji „Tygodnika Demokratycznego” Tomasza Jarzębowskiego i Z-cy Redaktora Naczelnego Witolda Kulisiewicza, nr L.dz. 42/73, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 8; Pismo w sprawie zezwolenia na druk dodatku do nr 33 „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 2.08.1972 r. do GUKPPiW od Dyrektora Wydawnictwa Jana Fajęckiego, nr L.dz. DW/1638/72, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 31; Pismo w sprawie zezwolenia na druk dodatku do nr 10 „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 23.02.1972 r. do GUKPPiW od Z-cy Redaktora Naczelnego Witolda Kulisiewicza i Dyrektora Wydawnictwa Jana Fajęckiego, nr L.dz. DW/489 1972, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 33; Pismo Członka Prezydium sekretarza CK SD Piotra Stefańskiego do Obywatela Prezesa GUKPPiW Stanisława Kosickiego z dn. 2.03.1973 r., nr L.dz. S2/18/73., AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 6–7; zob. Pismo CK SD z dn. 9.09.1969 r. do Józefa Siemeka Prezesa GUKPPiW nr L.dz. S/77/69, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 11–12; Pismo dot. zezwolenia na wydawanie dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 9.11.1978 r. do Obywatela Stanisława Kosickiego Prezesa GUKPPiW, nr L.dz. DK/244/78, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 16–18.

Kosickiego do towarzysza Kazimierza Rokoszewskiego, zwracająca uwagę na „absurdalność” całej sytuacji, prowadzącej do utrudnienia przeprowadzania kontroli zgłaszanych do druku materiałów:

„Biorąc pod uwagę fakt, iż mimo braku oficjalnego zezwolenia dodatki te ukazują się w tych czasopismach od szeregu lat, wydaje się, iż należałoby rozważyć możliwość zatwierdzenia tych dodatków poprzez wydanie nowych decyzji zezwalających formalnie na ich wydawanie z dokładnym określeniem ich częstotliwości i objętości. Brak tych decyzji – utrudnia również kontrolę legalności zgłaszanych do druku dodatków. Z punktu widzenia formalno-prawnego sprawa ta trwająca już bez mała 10 lat jest również nienormalna. Faktycznie oznacza ona tolerowanie łamania przez «Epokę» obowiązujących przepisów. Z tych powodów opowiadałbym się za zalegalizowaniem omawianej działalności wydawniczej «Epoki», oczywiście przy zachowaniu dotychczasowych nakładów i objętości «Tygodnika Demokratycznego» oraz «Kuriera Polskiego»⁷⁰.

Rycina 1. Notatka dotycząca udzielenia informacji na pismo w sprawie pozytywnego rozpatrzenia prośby o możliwość wydawania dodatków⁷¹



Tow. Kosicki

Powinniśmy im tak odpowiedzieć
aby nie wyrażać aprobaty
nie zabraniać im kontynuowa-
nia tych praktyk - pod za-
strzeżeniem nie przekraczania
przez nich ustalonych limitów
objętości

23. 3.

⁷⁰ Pismo dot. zezwolenia na wydawanie dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 9.11.1978 r. do Obywatela Stanisława Kosickiego Prezesa GUKPPiW, nr L.dz. DK/244/78, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 16–18.

⁷¹ Wszystkie fotografie, kolaże i grafiki, jeżeli nie stanowi inaczej, zostały wykonane przez autorkę.

Po raz pierwszy wydawanie dodatków do „TD” bez oficjalnego zezwolenia urzędowo napiętnowano w notatce GUKPPiW z 20 czerwca 1973 r., w której odnotowano, że jest to sytuacja pozwalająca na łamanie prawa oraz potencjalnie utrudniającą kontrolę treści⁷². Z tej samej teczki archiwalnej pochodzą wspomniane prośby o zalegalizowanie dodatków, które „Epoka” kierowała do GUKP-PiW: m.in. pismo z 9 listopada 1978 r. (nr L.dz. DK/244/78)⁷³ oraz wcześniejsze podania z 1972–1973 r. Ta ścieżka pokazuje „proceduralny” wymiar zarządzania ryzykiem: wydawca najpierw sprawdzał format redakcyjnie i rynkowo, a następnie ubiegał się o legalizację, argumentując popularnością i społeczną użytecznością. Oprócz wspomnianych dodatków w 1988 roku Wydawnictwo „Epoka” uruchomiło miesięcznik „Myśl Demokratyczna”. Jego zadaniem była popularyzacja ideologii i programu Stronnictwa Demokratycznego przy jednoczesnym wspieraniu działań polityczno-organizacyjnych. Jednakże, z uwagi na problemy finansowe pisma przekształcono czasopismo w insert do „Tygodnika Demokratycznego”⁷⁴. Dodatkowo, u schyłku lat osiemdziesiątych, w odpowiedzi na postęp technologiczny oraz towarzyszące mu zmiany społeczne, uruchomiono kwartalnik „Konkret – wszystko o komputerze”. Pismo szybko zdobyło dużą popularność, osiągając sprzedaż na poziomie około 50 tys. egzemplarzy każdego numeru, stając się niezwykle dochodowym przedsięwzięciem⁷⁵. Sam magazyn reklamowany był na łamach „NS” (rycina 2)⁷⁶, zwracając uwagę na jego edukacyjny wymiar (wykłady, przykłady, zadania i programy mające pomóc w samodzielnym opanowaniu umiejętności programowania, wykorzystania komputera Spectrum).

Wydawnictwo „Epoka”, a z nim „Tygodnik Demokratyczny” były nie tylko zapleczem ideologicznym i finansowym Stronnictwa Demokratycznego, ale także stanowiły medium, które otworzyło drogę dla jednego z najważniejszych projektów prasy muzycznej w PRL, znaczenie wykraczając poza funkcję partyjnej tuby – stając się ogniwem łączącym oficjalny system medialny z kulturą popularną, a zarazem miejscem, w którym zaczęła się historia „Non Stopu”.

⁷² Notatka w sprawie wydawania przez Wydawnictwo EPOKA czterech dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” bez zezwolenia GUKPPiW z dnia 20.06.1973 r., AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 5.

⁷³ Zob. Pismo dot. zezwolenia na wydawanie dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 9.11.1978 r. do Obywatela Stanisława Kosickiego Prezesa GUKPPiW, nr L.dz. DK/244/78, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 16–18.

⁷⁴ P. Piskorski, dz. cyt., s. 276–277.

⁷⁵ Tamże, s. 277.

⁷⁶ Zob. „KONKRET” – *wszystko o komputerze*, „Non Stop” (1986) nr 3, s. 4.

Rycina 2. Ogłoszenie własne Wydawnictwa „Epoka” dotyczące nowego magazynu „KONKRET”



„NON STOP” JAKO MEDIUM POKOLENIOWE

Lata osiemdziesiąte XX wieku zapisały się w historii polskiej muzyki jako czas wyjątkowego rozkwitu rocka. Była to dekada, w której na scenie pojawiły się zespoły, które na trwałe weszły do kanonu kultury popularnej – Perfect, Mananam, Lady Pank, Republika, TSA czy Lombard. Ten okres nazywany jest często „boomem rocka” w Polsce, a jednym z kluczowych mediów dokumentujących i współtworzących to zjawisko, był właśnie „Non Stop”.

Magazyn pełnił rolę nie tylko kronikarza, ale także promotora nowej muzyki. Zamieszczano w nim wywiady z artystami, recenzje płyt i relacje z koncertów, które kształtowały odbiór sceny rockowej. Co więcej, popularność muzyki rockowej w latach osiemdziesiątych wynikała z faktu, że była ona nie tylko rozrywką, lecz także sposobem wyrażania tożsamości i emocji całego pokolenia⁷⁷. W tym kontekście obecność tych treści w „Non Stopie” miała ogromne znaczenie – pismo stawalo się częścią większego procesu społecznego. Co więcej, „Non Stop” pełnił szereg funkcji komunikacyjnych. Po pierwsze, był źródłem informacji – przekazywał wiadomości o koncertach, festiwalach, nowych wydawnictwach płytowych. Po drugie, pełnił funkcję edukacyjną, wprowadzając młodych odbiorców w świat historii muzyki rockowej, opisując sylwetki artystów i analizując gatunki muzyczne. Po trzecie, był przestrzenią wspólnotową: na

⁷⁷ A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt., s. 4–21. Por. M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011; A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.

łamach pisma publikowano listy od czytelników, sondy, plebiscyty i konkursy, które sprawiały, że odbiorcy czuli się współtwórcami magazynu. Te funkcje były szczególnie ważne w realiach PRL, gdzie dostęp do muzyki i informacji był ograniczony. „Non Stop” niejako zastępował brakujące kanały komunikacji – pełnił rolę zachodnich magazynów muzycznych, takich jak „Rolling Stone” czy „New Musical Express”, ale dostosowanych do polskich realiów.

Co więcej, magazyn nie tylko rejestrował wydarzenia, ale także aktywnie kształtował scenę muzyczną. Poprzez plebiscyty na najpopularniejsze zespoły czy artykuły krytyczne, redakcja wpływała na hierarchie i mody muzyczne:

„To, co pisaliśmy miało gigantyczne oddziaływanie na czytelników, ale jeszcze większe na członków zespołów. Podam taki przykład. Recenzowałem festiwal w Toruniu w 1985 roku, na którym wystąpił zespół Bydgoszcz Variette. Moja recenzja nie była zbyt pozytywna – krótko mówiąc: zjechałem ich, zwracając uwagę, że są zbyt słuchani właśnie w Joy Division, przez co są mało oryginalni. W tym roku rozmawiałem z liderem tego zespołu, który wydał w tym roku jedną z najlepszych polskich płyt ostatniego roku. I on do tej pory pamięta to, co wtedy napisałem. Musiałem wysłuchać, jak to w tamtym czasie było to dla nich skandalem, jak bardzo to przeżyli. Ta sytuacja pokazuje, jak duże oddziaływanie miała taka gazetka. Tego nie da się przyrównać do żadnych gazet w dzisiejszych czasach. Wtedy „NS” traktowany był jak Biblia”⁷⁸.

W ten sposób „Non Stop” stał się współtwórcą fenomenu polskiego rocka – nie tylko odbiciem rzeczywistości, ale także jej kreatorem. Ważnym tematem poruszonym w piśmie były festiwale, które często „stanowiły oazę ograniczonej, ale jednak – wolności”⁷⁹. Jednym z najważniejszych zjawisk tego okresu, o którym pisano w czasopiśmie, był festiwal w Jarocinie, który w latach osiemdziesiątych zyskał status kultowego wydarzenia muzycznego. „NS” relacjonował jarocińskie koncerty, publikował zdjęcia, opisywał atmosferę i prezentował młode zespoły, które tam debiutowały. Dzięki temu czytelnicy, którzy nie mogli uczestniczyć w wydarzeniu, mieli szansę poczuć jego klimat. Jarocin był miejscem, w którym młodzież doświadczała namiastki wolności⁸⁰, a prasa muzyczna – w tym „Non Stop” – pełniła funkcję dokumentacyjną i interpretacyjną, wobec tego fenomenu.

⁷⁸ Wywiad z G. Brzozowiczem z dnia 2 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

⁷⁹ Wywiad z F. Łobodzińskim z dnia 7 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

⁸⁰ R. Stankiewicz, *Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie 1980–1989. Relacje między sztuką a polityką*, „Edukacja Muzyczna” (2010) z. 5, s. 120. Por. Wojciechowski, M.R. Makowski, G.K. Witkowski, *Pokolenie J8: Jarocin ’80–’89*, Poznań 2011.

Rola pisma polegała także na promocji polskich artystów na równi z zagranicznymi. Początkowo magazyn zajmował się polską sceną muzyczną, natomiast w kolejnych okresach – szczególnie po 1983 roku – nastąpił znaczący wzrost udziału muzyki zagranicznej. W ten sposób „NS” zaczął coraz bardziej pełnić rolę „okna na Zachód”. Dominacja muzyki krajowej w pierwszym okresie funkcjonowania pisma wynikała w dużej mierze z mechanizmów cenzury – do oficjalnego obiegu dopuszczano głównie zagranicznych wykonawców „bezpiecznych”, czyli takich, których twórczość i wizerunek wpisywały się w obowiązujące ideowe i obyczajowe kanony PRL-u⁸¹. Do tej grupy należeli między innymi Edith Piaf ze swoją melancholijną i dramatyczną twórczością, Paul Robeson symbolizujący losy uciskanej mniejszości czarnoskórej, Dean Reed promujący idee komunistyczne czy Charles Aznavour i Dalida. Wiele ograniczeń wynikało również z faktu, że dostęp do zagranicznych mediów był limitowany, z tego względu redakcja miała trudności w zdobywaniu informacji na temat zachodnich trendów muzycznych, zdjęć popularnych artystów czy udziału i późniejszego relacjonowania wydarzeń rozrywkowych. Dodatkowo język angielski wówczas nie był powszechnie rozumiany, co z jednej strony utrudniało odbiór, a z drugiej stwarzało dziennikarzom możliwość omijania niektórych zakazów cenzury. Wraz z przemianami polityczno-kulturalno-społecznymi udział materiałów dotyczących muzyki krajowej malał na rzecz publikacji poświęconych twórczości zagranicznej. Wiązało się to również z dopuszczeniem do współpracy młodych dziennikarzy – fanów muzyki, znających języki obce, co było szczególnie cenione. Nie tylko dostarczali oni informacji z prasy zagranicznej, lecz także mieli możliwość przeprowadzania wywiadów z artystami, udziału w konferencjach, a nawet towarzyszenia im w trasach koncertowych po Polsce. Przykładem może być m.in. sekretarz redakcji – Roman Rogowiecki, który towarzyszył w trasach takich gwiazd, jak: Tangerine Dream, Iron Maiden, Marillion, Metallica czy Nazareth, co opisuje w publikowanych na łamach „NS” relacjach⁸². Z kolei Grzegorz Brzozowicz rozmawiał z grupą Microdisney, The Stranglers; Jerzy Bojanowicz z Rickiem Wakemanem czy Bonnie Tyler, a Wojciech Soporek z m.in. Stevem Askew z Kajagoogoo, Rayem Charlesem, Waynem Shortem, Johnem Joe Zawinulem, Chickiem Coreą czy Steviem Wonderem i wieloma innymi.

⁸¹ Zob. A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt., s. 4–12. Por. M. Pęczak, *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i Społeczeństwo” (1958) nr 3, s. 167–171.

⁸² Zob. R. Rogowiecki, *Nazareth – rock and rollowa rodzina*, „Non Stop” (1984) nr 7, s. 10–11; R. Rogowiecki, *Iron Maiden – gigantyczny, rockowy cyrk*, „Non Stop” (1986) nr 11, s. 3–7; R. Rogowiecki, *METALLICA – metal nieujarzmiony*, „Non Stop” (1987) nr 4, s. 3–4; R. Rogowiecki, *MARILLION – notatki z trasy*, „Non Stop” (1987) nr 8, s. 3–4.

Istotne było również to, że dziennikarze „Non Stopu” starali się także interpretować muzykę w szerszym kontekście społeczno-kulturowym, politycznym, a nawet filozoficznym. Dla przykładu: cykl artykułów *To tylko rock and roll?* autorstwa Jerzego Wertensteina-Żuławskiego, zwracający uwagę na społeczne znaczenie muzyki rockowej⁸³; *Pocisk typu rock: Czy muzyk rockowy też musi iść do wojska* Remka Kwiatkowskiego⁸⁴, wywołujący dyskusję na temat muzyków powoływanych do wojska i konsekwencji dla zespołu, samego muzyka, a także całego personelu z nim współpracującego, rozmowa z cenzorem⁸⁵ czy *Trawa* M.M. będąca filozoficzną refleksją na temat rock’n’rolla i jego odbiorców⁸⁶. Co więcej, „NS” starał się gościć na swoich łamach różne istotne zjawiska muzyczne, w ten sposób dokumentując proces rewolucjonizowania i przewartościowania kulturowej roli muzyki⁸⁷. Szczególnie tyczyło się to muzyki rockowej, często utożsamianej z muzyką młodzieżową⁸⁸, która stała się zjawiskiem socjologicznym, a nie tylko artystycznym. Stąd nie dziwi decyzja redakcji „NS” o zmianie profilu pisma na bardziej rockowy, która dokonana się po przejściu pisma przez Wojciecha Manna i jego załogę. W ten sposób nie tylko odświeżono, ale przede wszystkim odmłodzono jego charakter, co widać zarówno w doborze tematów, jak i w języku. W przeciwieństwie do wielu periodyków młodzieżowych PRL-u, które wciąż posługiwały się stylem oficjalnym i szkolnym, redaktorzy „Non Stopu” starali się mówić do czytelników językiem żywym, bliskim ich codzienności. Pojawiały się w nim elementy potoczności, slangu młodzieżowego, a także ironii i aluzyjności. Taki styl nie tylko ułatwiał odbiór treści, ale także budował więź między redakcją a czytelnikami. Młodzi ludzie czuli, że pismo mówi ich głosem, że jest medium autentycznym, a nie narzuconym z góry instrumentem propagandy. Dodatkowo, „Non Stop” przyczyniał się także do kreowania pewnego kanonu muzycznego. Poprzez systematyczne recenzje i publikacje redakcja wskazywała, które zespoły i płyty są najważniejsze, tworząc w ten sposób „mapę muzycznej dekady”. Czytelnicy, którzy nie mieli dostępu do fonogramów, często poznawali zespoły jedynie na podstawie artykułów i fotografii. Tym

⁸³ Cykl ukazywał się w latach 1979–1981.

⁸⁴ R. Kwiatkowski, *Pocisk typu rock: Czy muzyk rockowy też musi iść do wojska?*, „Non Stop” (1988) nr 11, s. 3–4.

⁸⁵ A. Grzegorzczak (opr.), *okrągły stół ns*, „Non Stop” (1989) nr 1 (196), s. 3–6.

⁸⁶ M.M., *Trawa*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 26.

⁸⁷ D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 143.

⁸⁸ Pojęcie muzyki młodzieżowej ściśle łączy się z terminem „kultury młodzieżowej” związanym z rosnącym zaangażowaniem młodzieży w tworzenie i kreowanie własnego życia, często w opozycji do otaczającej jej rzeczywistości. Istotny nacisk kładzie się na bunt, protest, czym charakteryzowała się również kultura młodzieżowa w powojennej Polsce. Była ona zarówno kulturą słowa, jak również obrazu i działania, pełniąc przy tym funkcję kanału komunikacyjnego. Rock natomiast jest ekspresją kultury młodzieżowej. Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL...*, dz. cyt., s. 35–51.

samym magazyn nie tylko odzwierciedlał rzeczywistość muzyczną, lecz także ją współtworzył.

Wszystkie te elementy – treść, język, forma, a także wspólnotowy charakter pisma – sprawiły, że „NS” zyskał status medium pokoleniowego. Był symbolem młodzieży lat osiemdziesiątych, która w warunkach PRL-u szukała sposobów na wyrażenie swojej tożsamości i kontakt z kulturą światową. Dla wielu czytelników był nie tylko gazetą, ale także elementem codzienności – czasopismem, które czytało się od deski do deski⁸⁹, kolekcjonowało, wieszało wycięte plakaty na ścianach i cytowało w rozmowach. W tym sensie pismo funkcjonowało jako nośnik pamięci pokoleniowej, która do dziś przywoływana jest we wspomnieniach ludzi dorastających w tamtym czasie.

Warto również podkreślić, że złota dekada rocka przypadła na okres kryzysów politycznych i gospodarczych w Polsce – stan wojenny, napięcia społeczne, upadek systemu. W tym kontekście muzyka stawiała się językiem sprzeciwu, a jej popularność była wyrazem potrzeby autentyczności i wolności, zaś „Non Stop”, relacjonując i komentując to zjawisko, stał się nieformalnym kronikarzem przemian społecznych. W końcu muzyka popularna może być traktowana jako mit kulturowy, nadający sens i strukturę doświadczeniu wspólnotowemu⁹⁰ – a w latach osiemdziesiątych takim mitem dla polskiej młodzieży był rock. Relacje z koncertów i festiwali, wywiady z zespołami czy recenzje płyt budowały obraz dekady, w której muzyka odgrywała rolę socjologiczną równie istotną, jak artystyczną. Jednak ten rozkwit nie odbywał się w próżni – każda publikacja, każde zdjęcie i każde słowo musiało przejść przez sito cenzury. To napięcie między twórczą energią a systemowymi ograniczeniami stanowiło codzienność pracy redakcji. Z jednej strony młodzież widziała w „Non Stopie” okno na świat i znak pokoleniowej wolności, z drugiej – władze traktowały pismo jako obszar wymagający kontroli. Dlatego, aby w pełni zrozumieć rolę magazynu, trzeba przyrzeć się także mechanizmom cenzury i strategiom omijania zakazów. Dopiero na tym tle widać, jak wielką odwagą i pomysłowością wykazywali się redaktorzy, próbując ocalić przestrzeń autentycznego przekazu. To prowadzi nas do kolejnego ważnego tematu – relacji „Non Stopu” z systemem politycznym, w którym funkcjonował.

⁸⁹ „Wasze najwspanialsze pismo czytam już bardzo długo. Jest to jedyna gazeta, którą czytam od dechy do dechy” – *Obladi, oblada*, „Non Stop” XVI (1987) nr 3(174), s. 31.

⁹⁰ Zob. M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.

„NON STOP” WOBEC SYSTEMU: CENZURA I OGRANICZENIA

Każde medium działające w realiach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej było zmuszone funkcjonować w cieniu cenzury. Od pierwszych lat powojennych powołane instytucje – najpierw Centralne Biuro Kontroli Prasy, a później Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW) – sprawowały nadzór nad wszystkimi drukowanymi treściami, czuwając nad tym, aby żadne publikacje nie naruszały interesów państwa, nie ujawniały tajemnic ani nie podważały obowiązującej ideologii⁹¹. Cenzura była nie tylko narzędziem kontroli politycznej, ale i elementem codziennej pracy każdej redakcji – również takiej, która zajmowała się „jedynie” muzyką popularną. Miała ona charakter systemowy i wielopoziomowy, o czym świadczą zarówno dokumenty GUKPPiW pokazujące, że interwencje w treści prasy były raportowane i katalogowane, jak również wszelkie zachowania samych redakcji oraz podmiotów, z którymi współpracowali (administracja, wydawnictwo i partia). Władze nie tylko określały, co „nie powinno” zostać opublikowane⁹², lecz także analizowały, jak skutecznie udało się ograniczyć przepływ niepożądanych treści⁹³. W praktyce oznaczało to, że każdy dziennikarz i redaktor musiał się liczyć z możliwością ingerencji, a co za tym idzie – planować tekst z myślą o ewentualnych cięciach.

Granice swobody słowa były wyznaczone bardzo ściśle⁹⁴. Nie wolno było publikować materiałów krytykujących system, podważających wizerunek wojska czy ujawniających absurdy życia codziennego. Jednak kontrola obejmowała również kwestie kultury popularnej – teksty o muzyce mogły budzić zastrzeżenia, jeśli zawierały aluzje do wolności, buntu czy zachodniego stylu życia. W przypadku „Non Stopu” sytuacja była szczególnie złożona. Z jednej strony pismo dotyczyło muzyki rozrywkowej, a więc obszaru pozornie neutralnego politycznie. Z drugiej jednak – muzyka rockowa i punkowa niosły ze sobą treści, które mogły być odczytywane jako bunt, krytyka systemu czy manifestacja odmiennych wartości kulturowych. Przykładowo festiwal w Jarocinie był traktowany przez władze jako „zawór bezpieczeństwa”, ale jednocześnie pilnie obserwowany, aby nie stał się źródłem opozycyjnych

⁹¹ Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak, *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, Warszawa 2017.

⁹² Zob. *Czarna księga cenzury PRL*, Warszawa 1981.

⁹³ Zob. A. Paczkowski, *Cenzura 1946–1949: statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne” (1996) z. 116, s. 22–57; A. Pawlicki, *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001.

⁹⁴ Zob. B. Michalski, *Nowa ustawa o kontroli publikacji i widowisk*, „Prasa Techniczna” (1981) nr 6, s. 12; J. Bocheński, *Cenzura – nie-cenzura*, „Przegląd Polityczny” (1995) nr 27/28, s. 63. A. Domb-ska, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” (2011) nr LXXXIV (84), s. 95. Por. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., *passim*.

nastrojów. Analogicznie traktowano prasę muzyczną – tolerowano jej istnienie, lecz starano się ograniczać jej pole manewru⁹⁵. Cenzura wobec „Non Stopu” przejawiała się w głównej mierze w ograniczaniu informacji o niektórych artystach i zjawiskach. Teksty dotyczące sceny punkowej czy muzyki o jawnie politycznym charakterze były szczególnie narażone na ingerencję. Redaktorzy nauczyli się więc stosować strategię omijania zakazów: zamiast otwartej krytyki reżimu używali metafor, skupiali się na warstwie artystycznej, a polityczne odniesienia ubierali w język aluzyjny. Dlatego też muzyka rockowa stała się „językiem pokolenia”, w którym treści krytyczne odczytywane były pomiędzy wierszami.

Kontrola dotyczyła także dostępu do zagranicznych źródeł. Dziennikarze „Non Stopu” korzystali z prasy zachodniej, m.in. „New Musical Express”, „Melody Maker” czy „Billboard”⁹⁶. Jedyne nieliczni mieli pozwolenie na prenumeratę. Na szczęście dla redakcji „NS” taką osobą był Roman Waschko, którego znajomości i pozycja ułatwiała dostęp do zagranicznych periodyków. Kolejnymi elementami podlegającymi ograniczeniu była sfera graficzna, a także reklamowa. Reglamentacja papieru oraz jego niska jakość wpływały zarówno na objętość pisma, jak i na jego atrakcyjność – nie tylko dla czytelników, ale również ogłoszeniodawców czy reklamodawców. Choć w realiach PRL reklama prasowa była ściśle regulowana i podporządkowana logice gospodarki socjalistycznej⁹⁷, to dodatkowe ograniczenia techniczne, takie jak przebijanie i rozmazywanie się farby drukarskiej czy brak koloru (szczególnie w latach 1972–1987), sprawiały, że „Non Stop” nie stanowił korzystnej przestrzeni reklamowej. W konsekwencji pismo nie mogło korzystać z mechanizmów finansowania charakterystycznych dla prasy zachodniej, co dodatkowo ograniczało jego niezależność. Magazyn utrzymywał się głównie z ogłoszeń, nielicznych reklam (pozyskiwanych przez wydawnictwo i redakcję) oraz ze sprzedaży, a w późniejszym okresie także z prenumeraty.

Obok ograniczeń systemowych istniały także konkretne, udokumentowane przypadki ingerencji. Porównanie wersji oryginalnych i ocenzonej tekstu pokazuje, jak w praktyce kształtowano obraz muzyki i kultury młodzieżowej (tabela 1, rycina: 3,4).

⁹⁵ R. Sankiewicz, *Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie...*, dz. cyt., s. 99–100, 127–128.

⁹⁶ Zob. M. Jeziński, *Based on Anglo-American sources...*, dz. cyt., s. 1–15.

⁹⁷ J. Perczak, *Polska reklama prasowa w latach 1945–1989: o reklamie, której nie było?*, Warszawa 2010; por. też, *Polish socialist advertising in 1945–1989: Status and sources of and outlooks for the research*, „Media Biznes Kultura” 9 (2020) nr 2, s. 132–148.

Rycina 3. Przykłady ingerencji cenzury w tekst opublikowany w „NS”



Rycina 4. Przykłady usunięć fragmentów tekstu z 1976 i 1989 roku

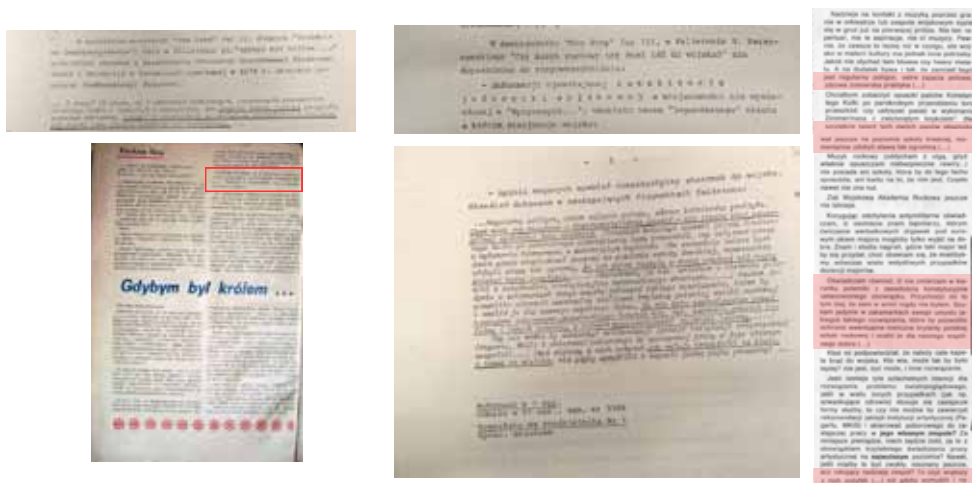


Tabela 1. Ingerencje w teksty „NS” na przestrzeni lat

Źródło/ tekst	Fragment oryginalny - przykład	Fragment po ingerencji	Powód usunięcia
List redakcji <i>Droży Czytelnicy</i>	„Możemy zapewnić Was, że wszystkie życzenia Czytelników staramy się zawsze spełniać (...): od 1 stycznia 1977 r. magazyn muzyczno-rozrywkowy NON STOP – dodatek «Tygodnika Demokratycznego» ukazywać się będzie w większym nakładzie - bezpośrednio i wyłącznie w kioskach «Ruchu» w całym kraju (...)”.	Zakwestionowano i usunięto cały materiał	Brak zezwolenia GUKPPiW na ukazywanie się „NS” w formie samodzielnego pisma
Wywiad <i>Dlaczego rozpadł się Perfect</i>	Zbigniew Hołdys: „Poza tym to, co jest w Polsce, odbieram jako straszny absurd”.	Usunięto zdanie o „strasznym absurdzie”.	Jawna krytyka systemu – mogła wzmacniać nastroje opozycyjne.
	Krzysztof Konarzewski: „(...) spotykamy się z kontrą, nie wiemy co za chwilę może się stać”.	Skrócono, eliminując sugestię niepewności.	Niedopuszczalne aluzje do niestabilności i braku kontroli władzy.
Felieton R. Kwiatkowskiego <i>Czy muzyk rockowy też musi iść do wojska?</i>	Opisy regulaminów, poligonów i życia codziennego w jednostce.	Usunięto lokalizację i szczegóły.	Ochrona wizerunku wojska + tajemnica wojskowa.
Felieton IBIS-a <i>Gdybym był królem</i>	„(...) z okazji 30 lipca przyznano pracownikom PRiTV w Katowicach odznaczenia (...)”	Usunięto informację o odznaczeniach.	Obawa przed pytaniami o mechanizmy nagradzania i lokalne inicjatywy.

Źródło: opracowanie własne

Choć analiza archiwalnych dokumentów pokazuje, że „Non Stop” podlegał cenzurze, należy zauważyć, iż w porównaniu z innymi tytułami ingerencji było relatywnie niewiele. Badania w Archiwum Akt Nowych wykazały tylko kilka udokumentowanych przypadków wyraźnego usunięcia treści. Ten stosunkowo niski odsetek nie oznacza jednak pełnej wolności – raczej świadczy

o wypracowanej przez redakcję strategii ostrożności i samokontroli (AAN, sygn. 207/208). Wśród interwencji najczęściej cytowanych znajdują się trzy:

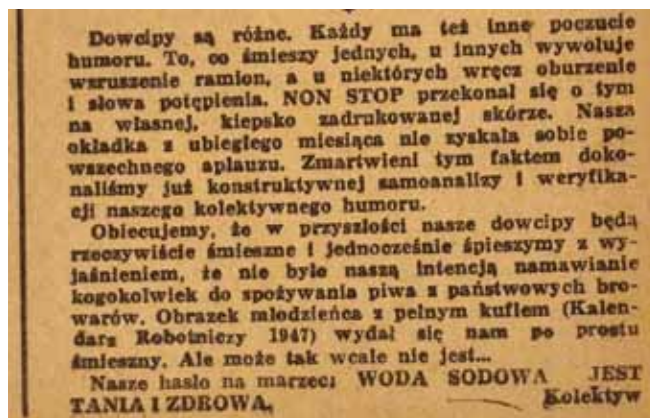
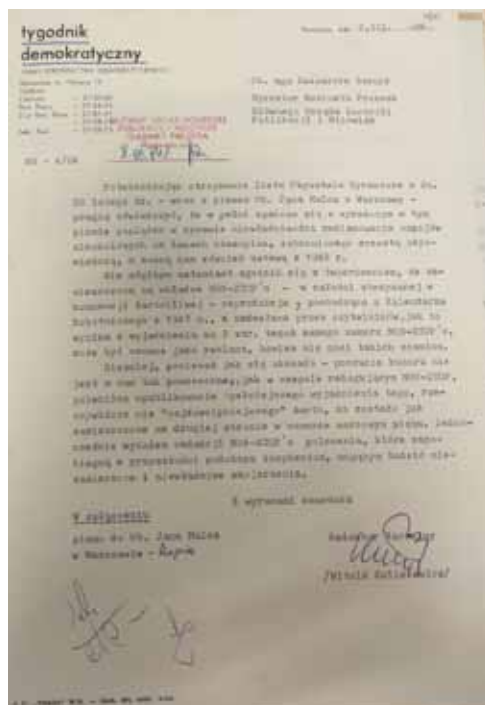
- Wywiad *Dlaczego rozpadł się Perfect* (1983, nr 8) – usunięto fragmenty wypowiedzi Zbigniewa Hołdysa i Krzysztofa Konarzewskiego, w których artyści wskazywali na absurd polskich realiów oraz poczucie permanentnej niepewności.
- Felieton Remka Kwiatkowskiego *Czy muzyk rockowy też musi iść do wojska?* (1988, nr 11) – ingerencja dotyczyła lokalizacji jednostki wojskowej oraz opisów życia żołnierskiego, mogących negatywnie wpływać na wizerunek armii.
- Felieton IBIS-a *Gdybym był królem...* (1976, nr 11) – usunięto informację o przyznanych odznaczeniach dla pracowników radia i telewizji w Katowicach, by uniknąć pytań o mechanizmy nagradzania i układy w środowisku.

Z kolei przykład pełnego tekstu, który został zakwestionowany i nieopublikowany, dotyczył informacji o „usamodzielnieniu się” magazynu od „Tygodnika Demokratycznego”. Podstawą był brak oficjalnej zgody na wydawanie „NS”. Te przykłady pokazują, że cenzura w „Non Stopie” dotyczyła zarówno kwestii politycznych, jak i obyczajowych, co ukazuje opisana poniżej historia z donosem. Władze eliminowały treści jawnie krytyczne, ale też te, które mogły sugerować chaos, podważać autorytet wojska albo ujawniać niedoskonałości funkcjonującego systemu.

Cenzura nie działała wyłącznie odgórnie. Zdarzały się także przypadki donosów i interwencji czytelników. W Archiwum Akt Nowych zachowała się dokumentacja skargi wysłanej przez Obywatela JM, który zarzucił redakcji złamanie zakazu reklamy alkoholu. Powodem był żart graficzny na okładce lutowego numeru z 1984 roku, gdzie w formie „reklamy” piwa Państwowych Browarów wraz z nagłówkiem i sloganem: „Do pracy najlepiej ORZEŻWIA i WZMACNIA PIWO” oraz „PIJCIE ODŻYWCZE PIWO PAŃSTWOWYCH BROWARÓW” – interpretowanymi jako promocja napojów alkoholowych (rycina 6). Urząd zażądał wyjaśnienia, a redakcja musiała opublikować stosowną adnotację w kolejnym wydaniu. To zdarzenie pokazuje, że cenzura w PRL miała nie tylko charakter instytucjonalny, ale też „społeczny” – obywatele, często w duchu lojalności wobec systemu, brali udział w kontrolowaniu mediów.

Szczególne ostrożność była wskazana w pierwszych latach działalności pisma. Redaktorzy formułowali wypowiedzi w sztywniejszym języku, „badając”, ile można opublikować bez ryzyka ingerencji. Charakterystycznym przykładem było wspomniane zablokowanie notatki redakcyjnej, informującej że „Non Stop” staje się pismem niezależnym od „Tygodnika Demokratycznego” – decyzja cenzorska podkreślała, że autonomia medium była nie do zaakceptowania.

Rycina 5. Okładka i reakcja „TD” i „NS” na skargę



Cenzura nie ograniczała się jednak tylko do ingerencji w teksty. Istniała również forma autocenzury, czyli świadomego dostosowywania treści przez redaktorów. Wiedząc, jakie tematy mogą zostać zakwestionowane, redaktorzy często rezygnowali z nich zawczasu, by uniknąć konfliktów z urzędem. Przykładem może być historia związana z okładką numeru 10. z roku 1989 (rycina 6), o której opowiadał Mirosław R. Makowski, jednocześnie podkreślając, że ta korekta miała miejsce już w schyłkowym okresie PRL, gdy cenzura państwowa praktycznie się rozpadła:

„(...) numer zrobiliśmy we dwóch, z Filipem Łobodzińskim. To był numer ze zdjęciem, taka komercyjna pocztówka z Londynu chyba: chłopiec punkowy, pokazujący «fucka». Naokoło były jeszcze przeze mnie dopisane jakieś, jakie – nie pamiętam, ale na pewno anarchizujące teksty. Ale akurat Soporek wrócił z wakacji i stwierdził, że to jest niecenzuralne i stąd naokoło zdjęcia jest dziś szare *passe-partout*. Ot, Cenzura wtedy upadała – a mnie właśnie ocenowano (śmiech). I to koledzy rokendrollowcy, zabawne”⁹⁸.

Ten mechanizm, choć zroszczyły w kontekście PRL, miał także pozytywne konsekwencje – zmuszał autorów do kreatywności, poszukiwania języka metafory i symbolu, który pozwalał komunikować treści ukryte.

Analizując relację „Non Stopu” z systemem cenzury warto podkreślić, że była to relacja dialektyczna. Z jednej strony magazyn podlegał kontroli i ograniczeniom, z drugiej – właśnie dzięki nim wykształcił unikatowy styl redakcyjny, w którym wprost muzyczne treści łączyły się z aluzyjnym przekazem kulturowym. To napięcie czyniło go atrakcyjnym dla czytelników, którzy potrafili „czytać pomiędzy wierszami” i odnajdywać w muzyce echo własnych doświadczeń pokoleńniowych. W ten sposób, pomimo barier, redakcja potrafiła stworzyć przestrzeń, w której młodzież czuła namiastkę wolności. Sama obecność zachodnich artystów na łamach pisma była formą przekroczenia granic – w sytuacji, gdy płyty i kasety były trudno dostępne, a koncerty niemal niemożliwe, opisanie The Rolling Stones, Davida Bowiego czy Madonny stawało się gestem kulturowego otwarcia. Co więcej, z biegiem lat styl „Non Stopu” stawał się coraz bardziej odważny. W końcu lat osiemdziesiątych pojawiły się teksty, zdjęcia i grafiki, które we wcześniejszej dekadzie byłyby trudne do opublikowania: artystki heavymetalowe prezentujące nagość, fotografie Rolling Stonesów w pozach obscenicznych, sceny picia alkoholu i zażywania używek czy rysunki ukazujące brutalność milicji. Język felietonów i relacji koncertowych przybierał ton ironiczny, prowokacyjny, a czasem wręcz szyderczy. Tytuły takie jak *Wymóżdzenie*, *Moje chamstwo* czy *Dużo piwa, czyli inaczej niż w Jarocinie – pijana relacja z Reading Festival* otwarcie bawiły się tabu językowym i obyczajowym. Pojawiały się też publikacje wprost krytykujące milicję: „Z milicją też bywały przeboje. Za jedną agrafkę obowiązywała taryfa – jedna pała”⁹⁹, przemysł fonograficzny i niewydolność systemu PRL. Szczególnie znamienny był wywiad z cenzorem opublikowany w 1989 roku – odważny krok, który w pewnym sensie demaskował sam mechanizm kontroli, a jednocześnie symbolicznie zapowiadał jego rychły koniec.

⁹⁸ Rozmowa z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa video).

⁹⁹ M. Rosiński, *B Luter*, „Non Stop” (1989) nr 2, s. 6.

muzycznym, ale także medium sprzyjającym kształtowaniu względnie autonomicznej sfery kultury w realiach państwa autorytarnego. Był oknem na świat, które otwierało dostęp do globalnej kultury, jednocześnie podtrzymując więź z rodzimą sceną muzyczną. Był przewodnikiem, nauczycielem i kompanem w procesie dorastania, ale również pismem dla tych, którzy – niezależnie od wieku – zachowywali „młodość ducha”, stając się symbolem przynależności do pokolenia, które w muzyce odnalazło swój język i swoją przestrzeń wolności. To właśnie dzięki tej roli magazyn przeszedł do historii jako fenomen medialny, który trwale zapisał się w pamięci społecznej tego okresu. Jednak pełniejsze dostrzeżenie tego zjawiska wymaga szerszej perspektywy – spojrzenia na cały krajobraz prasy muzycznej PRL. W końcu „NS” nie był samotnym bytem, lecz jednym z kilku periodyków muzycznych, które konkurowały o uwagę odbiorców i mierzyły się z tymi samymi ograniczeniami. W celu uchwycenia, czym wyróżniał się na tle konkurencji i jakie miejsce zajmował w pejzażu kulturalnym tamtego czasu, należy przyjrzeć się palecie dostępnej prasy poruszającej tematy muzyczne, jak przykładowo: „Jazz”, „Jazz Forum”, „Magazyn Muzyczny” czy „Tylko Rock” oraz inne, a także fanzyny i kąciki muzyczne. Dopiero wtedy wyraźnie widać, dlaczego właśnie to pismo zyskało status medium pokoleniowego. W kolejnym rozdziale „Non Stop” postawiony zostanie w kontekście całego systemu prasy muzycznej PRL, pokazując, że jego wyjątkowość można docenić tylko w porównaniu z innymi tytułami.

ROZDZIAŁ II

„NON STOP” W KONTEKŚCIE PRASY PRL

*Most rock journalism is people who can't write, interviewing people who can't talk, for people who can't read*¹⁰⁰.

W warunkach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej kontakt ze światem muzyki zachodniej był doświadczeniem wyjątkowo utrudnionym. Granice państwa, szczególnie strzeżone zarówno fizycznie, jak i kulturowo, ograniczały napływ treści artystycznych, a system medialny podporządkowany był kontroli politycznej. W efekcie prasa – mimo swej podległości cenzurze – pełniła rolę kanału informacyjnego i kulturotwórczego, pozwalając młodym ludziom poczuć namiastkę uczestnictwa w globalnym obiegu popkultury. Z tego powodu pisanie o prasie muzycznej w realiach Polski Ludowej wymaga cofnięcia się do szerszego kontekstu: reglamentowanego dostępu do muzyki i kultury popularnej w ogóle. W PRL muzyka – podobnie jak książki, filmy czy zagraniczne czasopisma – była dobrem deficytowym. Brakowało płyt, koncertów i kanałów oficjalnej dystrybucji, a państwowe wydawnictwa fonograficzne, takie jak Polskie Nagrania¹⁰¹ czy Tonpress¹⁰², nie nadążały za potrzebami odbiorców. Oryginalne nagrania zachodnich artystów docierały do Polski w niewielkich nakładach, głównie przez prywatne kontakty rodzinne, wyjazdy zagraniczne i rynek komisowy¹⁰³.

„Głównie były to płyty prywatne, które ktoś od kogoś pożyczył albo sam kupił lub dostał spoza granic kraju. Czasem zdarzało się coś przywieźć, będąc za granicą. Niekiedy ktoś komuś wysłał jakąś płytę. (...) Czasem chyba się to

¹⁰⁰ <https://www.timeout.com/movies/eat-that-question-frank-zappa-in-his-own-words> (21.08.2025).

¹⁰¹ Polska wytwórnia płytowa założona w latach 50. XX wieku w Warszawie. Zob. M. Wojciechowicz, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagrańiami”*. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955), „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 10 (2013) nr 1, s. 23–40.

¹⁰² Polskie wydawnictwo płytowe, które powstało w latach 70. XX wieku.

¹⁰³ Wywiad z W. Mannem z dnia 1 maja 2020 r. (rozmowa telefoniczna); Wywiad z F. Łobodzińskim z dnia 7 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna). Por. H. Wrona, *Fonografia w komunizmie*, w: *Beats of Freedom – Zew wolności*, Warszawa: 2010, s. 41–45; M. Wojciechowicz, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagrańiami”*..., dz. cyt., s. 23–40.

zdarzało, jednak nie ze wszystkich wytwórni. Ogólnie w Polsce bardzo długo się czekało na to, by płytę wydać, dlatego często, kiedy była ona gotowa i stała się dostępna na rynku, bardzo szybko znikła. Niektórym wytwórniom nie zależało na promocji, ponieważ wszystko się sprzedawało. Ludzie czekali miesiącami, aż płyta się ukaze, zbierali pieniądze z pensji i jak tylko stawała się ona dostępna szturmowali sklep, żeby ją kupić¹⁰⁴.

W takiej sytuacji prasa muzyczna stawiała się czymś więcej niż zwykłym źródłem informacji. Dla młodych ludzi była substytutem obcowania z muzyką – swoistym „przekaznikiem kultury”, który pozwalał orientować się w trendach, poznawać nazwiska artystów i tytuły płyt, zanim w ogóle można było je usłyszeć. Często bywało tak, że czytelnik znał zespół jedynie „z gazety”, a muzyka funkcjonowała początkowo jako wyobrażenie – dopiero później, w radiu, w prywatnych nagraniach czy na giełdach fonograficznych można było skonfrontować je z rzeczywistym brzmieniem¹⁰⁵. Prasa pełniła przy tym kilka równoległych funkcji. Po pierwsze, wspomnianą już funkcję informacyjną – przekazywała wiadomości o muzyce krajowej i zagranicznej, relacjonowała koncerty, publikowała recenzje płyt. Po drugie, funkcję edukacyjną – w myśl oficjalnej linii kulturalnej miała „wychowywać do właściwego odbioru”, uczyć gustu i wskazywać artystów zgodnych z obowiązującym kanonem. To właśnie z prasy muzycznej czytelnik mógł dowiedzieć się, czym jest punk rock, kim są The Cure, jak wyglądają koncerty w Londynie czy Los Angeles, a także – co działo się na rodzimej scenie, od Jarocina po festiwal w Opolu. Kolejną, niezwykle ważną funkcję, jaką pełniły czasopisma, była funkcja wspólnototwórcza – prasa stawiała się elementem tożsamości pokoleniowej, a posiadanie egzemplarza ulubionego magazynu było formą symbolicznej przynależności do wspólnoty młodzieżowej. Co więcej, prasa muzyczna była „prywatnym paszportem do świata Zachodu”, do którego dostęp był ściśle reglamentowany.

Nie bez znaczenia pozostawał również podział na trzy obiegi kultury¹⁰⁶. W pierwszym obiegu znajdowały się oficjalne periodyki, objęte kontrolą Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Drugi obieg, czyli

¹⁰⁴ Rozmowa z G. Brzozowiczem z dnia 2 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

¹⁰⁵ Zob. H. Wrona, *Fonografia w komunizmie*, dz. cyt., s. 41–45.

¹⁰⁶ Po raz pierwszy tego terminu użył Rafał Jesswein w artykule pt.: *Trzeci obieg. Trzecie pokolenie 1945–1985* opublikowanym w czasopiśmie „Odra”, gdzie odniósł go do terminu „punk”. Określił go wówczas jako niezależny od nikogo i niczego ruch funkcjonujący obok oficjalnego i opozycji politycznej trzeci obieg informacyjny oraz kulturowy. W swojej pracy opisuje punk z punktu widzenia subkultury oraz jako fenomen rozchodzenia się informacji, czego przykładem była znajomość zespołów, ich twórczości, pomimo braku ich występowania w oficjalnym obiegu – obiegu informacji „domowymi” sposobami, od słowa do słowa, od znajomego do znajomego, aż dociera do coraz większych kręgów. Zob. R. Jesswein, *Trzeci obieg Trzecie pokolenie 1945–1985*, „Odra” (1985) nr 3, s. 34–39; nr 3, s. 4–21.

nielegalne wydawnictwa i niezależne druki, dotyczył głównie literatury i publicystyki politycznej, ale także muzyka pojawiała się w tej przestrzeni w formie broszur, maszynopisów i nieoficjalnych biuletynów¹⁰⁷. Trzeci obieg i charakterystyczne dla niego fanziny, balansował na krawędzi pomiędzy jednym a drugim obiegiem – był w opozycji do wszystkich¹⁰⁸. Dodatkowo należy wspomnieć o specyficznej formie komunikacji muzycznej – kącikach muzycznych w czasopismach zwykle młodzieżowych i harcerskich, które stanowią odrębny, a często niedoceniany segment rynku¹⁰⁹. Pojawiały się one w tytułach takich jak „Na Przełaj”¹¹⁰, „Sztandar Młodych”¹¹¹, „Świat Młodych”¹¹² czy „Radar”¹¹³ – pismach adresowanych do szerokiego grona czytelników. Publikowano w nich sprawozdania z wydarzeń, sylwetki artystów, artykuły dotyczące różnych gatunków i idiomów muzycznych, a niekiedy plakaty oraz listy do redakcji wraz z odpowiedziami. Innym przykładem było czasopismo „Filipinka”¹¹⁴, w którym drukowano nuty i teksty piosenek, a niekiedy wywiady, sprawozdania czy biogramy. Z kolei w „Nowej Wsi”¹¹⁵ znalazła miejsce *Skrzynka życzeń melomanów*,

¹⁰⁷ A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt., s. 4–21.

¹⁰⁸ B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia” 3 (2010) nr 3, s. 33–43; K. Bielska, *Trzeci obieg wydawniczy w PRL oraz drugi obieg w latach 70. i 80.*, „Pedagogia Ojcostwa” 6 (2013) nr 1, s. 194–201.

¹⁰⁹ Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 63–75.

¹¹⁰ Harcerskie czasopismo młodzieżowe wydawane w 20-leciu międzywojennym, wznowione dopiero po wojnie w latach 60. do połowy lat 90. XX wieku. Drukowano w nim notowania przebojów Rozgłośni Harcerskiej, *Muzykoramę* Krzysztofa Hipsza, w której znalazły się listy czytelników wraz z odpowiedziami, recenzje płyt, sprawozdania z koncertów, a także przedruki z prasy zachodniej. Dodatkowo zawierała również *Rock Serwis* oraz *Ogłoszenia Prosto*, czyli przestrzeń wymiany informacji i gadżetów między czytelnikami, czy też miejsce poszukiwań instrumentów, muzyków oraz sponsorów dla artystów.

¹¹¹ Wydawany od 1950 do 1997 roku zawierał recenzje, aktualności ze świata muzyki i rozrywki, zapowiedzi wydarzeń, biogramy i sylwetki artystów, teksty omawiające rynek wydawniczy, działalność artystów czy różne idiomy i gatunki muzyczne.

¹¹² Czasopismo wydawane w latach 1949–1993 w Warszawie, skierowane do młodzieży, z początku publikujące niekiedy teksty i nuty pieśni socrealistycznych (inaczej też pieśni masowej o prostej budowie i nieskomplikowanym opracowaniu melodyczno-harmonicznym, nawiązującej swoją treścią do codziennych spraw socjalistycznego społeczeństwa, budowania nowej rzeczywistości czy celebracji nowego komunistycznego porządku). Jednak autorką pierwszego kącika pt. *Gwiazdy big-beatu i piosenki* była Alicja Wielogoławska.

¹¹³ Wydawany w latach 1950–1987 najpierw przez RSW „Prasa”, a potem RSW Prasa-Książka-Ruch jako miesięcznik, następnie tygodnik społeczno-kulturalny.

¹¹⁴ Zob. A. Piwowska, *Trzy oblicza Filipinki*, „Zeszyty Prasoznawcze” XLVI (2003) nr 3–4, s. 127–146.

¹¹⁵ Czasopismo społeczne ukazujące się w latach 1935–1936 jako dwutygodnik, a następnie w 1948–2000 jako tygodnik i miesięcznik. Zob. Okiem Jadwigi, *Jarmark Sensacji cz. I*, <https://www.okiemjadvigi.pl/tag/tygodnik-nowa-wies/> (26.11.2025).

skupiająca się na artystach muzyki bluesowej, popowej, a także rockowej. *Mister Hit zaprasza* – był to kącik muzyczny publikowany w „Magazynie Rodzinnym”, w którym recenzowano płyty różnych gatunków i stylów muzycznych. Niestety późniejsza zmiana nazwy na *Fonomaster* ograniczyła tematykę do jazzu i muzyki klasycznej. Czasopisma: „Słowo Powszechne”, „Zielony Sztandar”, „Życie Literackie”, „Szpilki” czy z gazet codziennych „Dziennik Bałtycki” – również mogły się pochwalić swoimi „kącikami”. Rubryki te miały charakter informacyjny, czasem publicystyczny, czasem zawierały listy i zestawienia muzyczne – innym razem nuty i teksty piosenek, zdjęcia i plakaty; często nie przekraczały kilku stron, mimo to odegrały ogromną rolę w przygotowaniu gruntu pod wyspecjalizowaną prasę muzyczną, gdyż to właśnie z nich czytelnicy dowiedzieli się po raz pierwszy kim była ABBA, Boney M., a później Lady Pank czy Perfect.

Prasa muzyczna w PRL była odpowiedzią na deficyt kultury popularnej. Jej rola wykraczała daleko poza dziennikarskie standardy – była substytutem, przewodnikiem i narzędziem wspólnotowej identyfikacji. Na tym tle pojawiały się pisma specjalistyczne, które próbowały budować bardziej systematyczny dyskurs muzyczny.

PISMA SPECJALISTYCZNE

Od połowy lat pięćdziesiątych zaczęły pojawiać się pierwsze próby stworzenia periodyków muzycznych o charakterze branżowym. Prekursorem prasy muzycznej w Polsce jest istniejący do dziś dwutygodnik „Ruch Muzyczny”, poświęcony muzyce poważnej. W 1949 roku został chwilowo zlikwidowany, a następnie reaktywowany w 1957 r. i jako czasopismo należące do Wielkiej Piątki¹¹⁶, po 1989 r. został objęty opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jednak pierwszym i przez długie lata najważniejszym czasopismem muzycznym w Polsce był miesięcznik „Jazz”, założony w 1956 roku. Powstał w szczególnym momencie – po październikowej odwilży, gdy jazz – dotąd traktowany jako muzyka „zgnilego imperializmu”, uzyskał status symbolu modernizacji i otwarcia kultury. Pismo od początku miało charakter elitarny i krytyczny¹¹⁷, pozycjonując się jako magazyn przeznaczony dla ekspertów zainteresowanych głównie walorami muzyki jazzowej¹¹⁸. Publikowane w nim teksty miały formę krótkich form informacyjnych (wzmianki,

¹¹⁶ Nazywano tak pięć najstarszych czasopism kulturalnych należących do RSW. Były to: „Dialog”, „Literatura na Świecie”, „Nowe Książki”, „Twórczość”, „Ruch Muzyczny”. Zob. M. Komorowska, *Polska prasa muzyczna w okresie 1945–2000*, Warszawa 2001, s. 9.

¹¹⁷ A. Trudzik, *Jazz in Central and Eastern Europe as discussed by Jazz magazine (1956–1959)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 55 (2020) nr 3 (Special Issue), dz. cyt., s. 105

¹¹⁸ K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction...*, dz. cyt., s. 179.

informacje), a także publicystycznych artykułów, reportaży, felietonów czy recenzji, o wysokim poziomie merytorycznym. Z kolei kontakt z odbiorcą odbywał się za pomocą listów do redakcji artykułów opisowych, ankiet, zestawień czy konkursów¹¹⁹. Skupiał wokół siebie dziennikarzy cechujących się wszechstronnością warsztatową polegającą na łączeniu „lekkiego” pióra ze sprawnością translatorską czy zdolnościami artystycznymi w dziedzinie fotografii, grafiki czy karykatury, a także muzyków, publicystów, kompozytorów czy poetów¹²⁰. Redakcja dążyła do używania języka obiektywnego i informacyjnego, traktując swoich odbiorców jako obiekt krytycznej analizy, a nie partnera do rozmowy, z biegiem lat stając się coraz bardziej pismem o charakterze specjalistycznym, przeznaczonym dla koneserów dawnych kanonów, tracąc kontakt z nowymi prądami undergroundowymi¹²¹. Nie zmienia to jednak faktu, że pismo odegrało istotną rolę w procesie oswajania polskiego odbiorcy z kulturą zachodnią. To właśnie na jego łamach po raz pierwszy pojawiły się sylwetki takich artystów jak Louis Armstrong, Duke Ellington czy Miles Davis – zanim jeszcze ich nagrania trafiły na polski rynek. „Jazz” stworzył też fundamenty profesjonalnej krytyki muzycznej w Polsce. Wielu jego autorów, wychowanych na krytycznym pisaniu o jazzie, w latach późniejszych współtworzyło „Non Stop”, przenosząc na grunt rocka i popu standardy wypracowane w tym środowisku. W latach 60. do końca 70. wzrost zainteresowania muzyką rockową i popową, przy jednoczesnej marginalizacji muzyki poważnej, zaowocował powstaniem rubryki *Rytm i Piosenka*, przekształconej następnie w dodatek pod tym samym tytułem. W latach osiemdziesiątych „Jazz” przeszedł zmianę profilu i tytułu, stając się „Magazynem Muzycznym”. Nowa nazwa miała sugerować szersze spektrum zainteresowań – nie tylko jazz, ale również inne gatunki i style muzyczne. Zmiana wpisywała się w kontynuowaną w latach osiemdziesiątych linię polityki kulturalnej zapoczątkowaną w dekadzie gierkowskiej, która próbowała łączyć modernizację z promocją rodzimej estrady. W praktyce jednak „Magazyn Muzyczny” pozostał pismem mocno osadzonym w oficjalnym nurcie. Relacjonował festiwale, prezentował sylwetki artystów, podkreślał sukcesy polskich muzyków za granicą¹²². Jego nakład był wysoki, lecz wśród młodzieży pismo miało opinię zachowawczego, w końcu był w pewnym sensie periodykiem „urzędowym” – stabilnym, instytucjonalnym, ale mało atrakcyjnym dla młodzieży poszukującej emocji i świeżości.

Na tym samym fundamencie, lecz z innymi ambicjami, wyrastało „Jazz Forum”, założone w 1965 roku przez Jana Byrczka jako organ prasowy Polskiej Federacji Jazzowej (dalej: PFJ), mające z zarówno informować o działalności

¹¹⁹ A. Trudzik, *Na początku był „Jazz”...*, dz. cyt., s. 187–195.

¹²⁰ Tamże, s. 196–197.

¹²¹ K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Youth Under Construction...*, dz. cyt., s. 178–180, 190.

¹²² Tamże.

organizacji¹²³, jak również wypełnić lukę na zapotrzebowanie na specjalistyczne informacje ze świata jazzu:

„W Polsce i na świecie nastąpił dalszy rozwój jazzu, który już od swych narodzin stał się formą sztuki, zjawiskiem artystycznym posiadającym znaczny krąg stałych odbiorców i budzącym zainteresowanie wśród przedstawicieli innych gałęzi sztuki oraz nauk. Poprzez muzykę rozrywkową jazz oddziałuje na wielomilionowe rzesze jej słuchaczy; poprzez związki z muzyką poważną oddziałuje na melomanów. Jesteśmy więc świadkami nowego okresu ekspansji jazzu. W tej sytuacji powołanie JAZZ FORUM wydaje się zjawiskiem zupełnie usprawiedliwionym”¹²⁴.

Początkowo pismo ukazywało się tylko w języku polskim, by po dwóch latach otrzymać swoje angielskie, a później również niemieckie wydanie, stając się jednym z nielicznych polskich periodyków muzycznych o zasięgu międzynarodowym. Polskie wydanie powstało w 1973 roku, co wiązało się zarówno ze zmianą formatu, jak również szaty graficznej:

„(...) od tego numeru JAZZ FORUM w wydaniu krajowym zawierać będzie część polską. Znajdują się w niej najciekawsze materiały naszego pisma, ukazującego się po angielsku. Część ta zawierać także będzie dział informacji, a w nim rubrykę poświęconą działalności Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, działy: publicystyki, recenzji oraz płyt jazzowych. Stały felieton na tematy aktualne, pióra wybitnych muzyków jazzowych i krytyków drukować będziemy w rubryce pt.: «Co jest grane?» (...)”¹²⁵.

Podobnie jak muzyka jazzowa ulegała zmianom, chcąc uchodzić za awangardę artystyczną i uzyskać status „sztuki wyższej”, jednocześnie – w celu zdobycia uznania publiczności, krytyków czy systemu – wykorzystując kanały

¹²³ Wśród działalności wydawniczej, oprócz „JF” publikowało biuletyn o charakterze rocznika, z ciekawymi, artystycznymi, przyciągającymi uwagę okładkami, następnie biuletyn „Krakowskich Zaduszek Jazzowych”, a następnie w latach 90. „Gazetę Jazzową”. Dodatkowo w formie broszur PFJ wydawało programy festiwalów jazzowych, jak np. Międzynarodowy Festiwal Jazzu Tradycyjnego Złotej Tarki Old Jazz Meeting w Iławie, a także zajmowali się opracowywaniem „Informatora Korespondencyjnego Klubu Jazzowego”, „Problemów Jazzowych”, „Notessu Jazzowego” czy pisma „Giełda Jazzu”. Ich głównym zadaniem było dostarczanie informacji, integracja środowiska jazzowego i fanów tej muzyki, a także promocja działań PFJ. Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 76–78.

¹²⁴ *Od Redakcji*, „Jazz Forum. Biuletyn Polska Federacja Jazzowa”, 1965, nr 1, s. 1.

¹²⁵ Jazz Forum, *Od Redakcji*, „Jazz Forum” (1973) nr 21, s. 1. <https://polishjazzarch.com/jazz-forum-p.html#lg=1&slide=10> (5.12.2022).

charakterystyczne dla kultury masowej, tak zmiany przechodzi samo „Jazz Forum”. Z jednej strony pełnił funkcję platformy wymiany artystycznej, drukując teksty krytyków i muzykologów z całego świata, a na jego łamach znaleźć można było również wywiady z artystami światowego formatu oraz relacje z festiwalu jazzowych w Montreux czy Newport; z drugiej – stanowił niejako narzędzie propagandy kulturalnej PRL: „Z kolei «Jazz Forum» (...). Śmieję się, że też był to produkt ideologiczny, zarządzany przez radę starców z mainstreamowego jazzu, zasiadającą tam niekiedy do dziś”¹²⁶. W polskich realiach pełniło rolę „pedagoga czytelników”, stawiało na ambitne treści, awangardę i artystyczne eksperymenty. W Polsce miało jednak charakter niszowy, elitarny, dostępny głównie dla środowisk profesjonalnych i wąskiej grupy pasjonatów¹²⁷.

Do ważnych tytułów w obszarze prasy muzycznej koncentrującej się na szeroko rozumianej muzyce rozrywkowej należy zaliczyć również „Klub Miłośników Piosenki Synkopa”¹²⁸, „Musicorama”¹²⁹, „Rytmy”¹³⁰, „Rock Estrada”¹³¹, „Śpiewamy i Tańczymy”¹³² czy „Trash’em All”¹³³. Są to często pisma mniej znane, o niewielkim stażu (kilka numerów) lub zajmujące się muzyką w szerszym zakresie lub wręcz przeciwnie, zajmujące się muzyką niszową¹³⁴. Z dzisiejszej perspektywy wszystkie tytuły – zaczynając od „Jazz”/„Magazyn Muzyczny” oraz „Jazz Forum”, przez ogólnomuzyczne i efemeryczne pisma, a kończąc na niszowym „Trash’em All”, można uznać za fundament profesjonalnego dyskursu muzycznego w Polsce. Odegrały one istotną rolę w procesie profesjonalizacji krytyki muzycznej,

¹²⁶ Rozmowa z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

¹²⁷ A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 68–70.

¹²⁸ Ukazywał się w latach 1968–1989, początkowo pod patronatem Związku Młodzieży Wiejskiej, a następnie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (dalej: PWM).

¹²⁹ Rocznik Franciszka Walickiego wydawany w latach 1970–1973, stanowiących „lukę” w ciągłości polskiej edycji „Jazz Forum”. Zob. *Musicorama*, https://polishjazzarch.com/musicorama.html?fbclid=IwAR0z-OwMq2_5kB_RESRsUIRYcm1UmDN6P3J-zwEazqr7_STsT84HAezM--4 (14.02.2022); M. Wilczyński, *Musicorama. Trzy białe kruki*, <http://fonola.pl/2018/10/musicorama-trzy-biale-kruki/> (23.08.2023).

¹³⁰ Kolorowe czasopismo PWM, poruszające zagadnienia z zakresu muzyki rockowej, jazzowej, a także muzyki poważnej.

¹³¹ Nieregularny periodyk wydawany w latach 1983–1984 o charakterze bulwarowym. Zob.: A. Trudzik, *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji...*, dz. cyt., s. 61. Por. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 73–75.

¹³² Wydawane pod auspicjami PWM o charakterze nutowym uzupełnionym o niewielką ilość materiałów takich jak: fraszki, karykatury czy materiały pedagogiczne.

¹³³ Profesjonalnie przygotowany periodyk specjalizujący się w ciężkich brzmieniach, jak heavy metal i odmiany hard rocka. Wydawany od 1986 roku jako kwartalnik (później miesięcznik i dwumiesięcznik), który jako jedno z nielicznych pism okresu PRL przetrwał okres transformacji. Wydawany był do lipca 2008 roku.

¹³⁴ Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 62–87.

dowodząc, że także w realiach PRL możliwe było pisanie o muzyce w sposób kompetentny, pogłębiony i obciążony ambicjami artystycznymi. Jednocześnie ich elitarny charakter, niekiedy specjalistyczny język oraz silne osadzenie w oficjalnym obiegu kultury sprawiały, że nie zawsze odpowiadały w pełni na potrzeby młodego odbiorcy, poszukującego narracji bardziej przystępnej, emocjonalnej i zakorzenionej w codziennym doświadczeniu. Powstała w ten sposób luka, tworząca przestrzeń dla nowych form komunikacji o muzyce. Wypełnienie tej przestrzeni zarówno przez „Non Stop”, jak również trzeci obieg okazało się istotne dla dalszego rozwoju polskiej prasy muzycznej, zapowiadając zmianę estetyki, języka i relacji z czytelnikiem.

TRZECI OBIEG – FANZINY I NIEZALEŻNE KANAŁY

Choć rynek prasy muzycznej PRL był ściśle kontrolowany przez państwowe instytucje i cenzurę, w latach osiemdziesiątych zaczął się rozwijać równoległy obieg nieoficjalnych publikacji – tzw. fanzinów, będący w kontrze zarówno do oficjalnego, jak i nielegalnego obiegu kultury¹³⁵. Był to obieg, który wraz z „odbijanymi na ksero gazetkami, a zwłaszcza z muzyką rockową niosącą buntowniczy przekaz, stworzył z czasem naszą rodzimą, niezwykle ciekawą wersję kultury alternatywnej”¹³⁶. Odnosił się on głównie do kultury punkowej obejmującej oprócz prasy także nagrania, kolportaż kaset, poezję, organizację wydarzeń muzycznych, spektakli teatralnych czy produkcję różnych gadżetów. W kontekście działalności wydawniczej chodziło głównie o czasopisma zajmujące się tematyką kulturową, społeczną i artystyczną, a które nazywano zinami, funzinami, fanzinami czy artzinami¹³⁷. Były to amatorskie, często powielane na ksero lub

¹³⁵ A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt.; por. R. Jesswein, *Trzeci obieg Trzecie pokolenie 1845–1985*, „Odra” (1985) nr 3, s. 34–39; K. Bielska, *Trzeci obieg wydawniczy...*, dz. cyt., s. 194–201.

¹³⁶ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 287–288.

¹³⁷ Określenia te są często stosowane wymiennie, jednak istnieje również podział na trzy kategorie. Pierwsza z nich obejmuje pisma, w których publikuje się materiały o charakterze informacyjno-publicystycznym, obejmującym tematy społeczne i polityczne (np. anarchizm, antynazizm, ekologia, wegetarianizm, feminizm itd.), nakierowane na wąskiego odbiorcę – tzw. ziny. Kolejną grupę stanowią pisma skupiające się na tematyce muzycznej, dla których cechą charakterystyczną jest młodzieżowy slang, codzi tutaj o fanziny. Ostatnią kategorię stanowią artziny – poświęcone poezji, literaturze, sztukom plastycznym czy kulturze alternatywnej, w tym również twórczości niektórych muzyków rockowych (Zob. W. Chorążki, *Polska prasa alternatywna (trzecioobiegowa) 1990–1995*, Kraków 1996, s. 23–24; M. Fleischer, *Overground. Cechy charakterystyczne – tendencje – prądy*, w: *Xerofeeria 2.0 Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000*, red. P. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 2002, s. 18–19. <https://fundacjachmura.pl/xerofeeria/> (19.03.2023); M. Flont, *Tytuły*

sitodruku gazetki, tworzone w koncepcji DIY (ang. *Do-It-Yourself*) i non profit przez fanów dla fanów (rycina 7)¹³⁸. Ich zasięg był niewielki – nakłady sięgały kilkudziesięciu lub kilkuset egzemplarzy – ale znaczenie kulturowe i tożsamościowe okazało się ogromne¹³⁹. Z uwagi, iż w PRL działalność niekoncesjonowana była zabroniona – istotnym założeniem fanzinów, a także ich cechą charakterystyczną, była świadoma chęć funkcjonowania poza oficjalnymi kanałami dystrybucji, a co za tym idzie – wzięcie na siebie wszelkich konsekwencji z tym związanych. Geneza fanzinów wiązała się bezpośrednio z eksplozją kultury punkowej i alternatywnej w Polsce, która ani nie identyfikowała się z założeniami systemu, ani z opozycją (kierującą się założeniami kapitalizmu liberalnego lub konserwatywnego), która szukała alternatywy, jednocześnie przechylając się w stronę anarchizmu. Młodzi ludzie – szukając swojego miejsca, kierowali wówczas uwagę na ziny¹⁴⁰. Pierwszym kontrkulturowym pismem niezależnym był „Nietoperz”¹⁴¹. Początki powstawania zinów w Polsce datuje się na lata 70. XX wieku, to jednak największy ich rozkwit przypada na lata 80. XX wieku¹⁴². Powstało wówczas wiele pism, które zyskały status kultowych¹⁴³. Należy tutaj wymienić tytuły takie jak: „Szmata”¹⁴⁴ zespołu Kryzys, „Homek”¹⁴⁵, „A Cappella”¹⁴⁶, „Trawa” (1986–1987) autorstwa Krzysztofa Skiby, „Gangrena, czyli

polskich zinów. Wstęp do badań nad onimią „trzeciego obiegu” (1978–1989) i „obiegu alternatywnego” (od 1990), „Prace Językoznawcze” 18 (2016) nr 3, s. 31–32.

¹³⁸ A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., s. 75.

¹³⁹ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne...*, dz. cyt., s. 287–288.

¹⁴⁰ B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, dz. cyt., s. 36–37.

¹⁴¹ Wydawany od 1978 r. przez Janusza „Jany” Waluszkę oraz Zbigniewa „Orla” Drzała. Zob. J. Waluszko, *RSA 1983–2005...*, „Homek. Pismo Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego”, 2013, nr 52, s. 7.

¹⁴² W literaturze wyznacza się 5 etapów rozwoju zjawiska fanzinów zawierających się w dwóch głównych okresach: 1) PRL (1978–1989) oraz 2) obieg alternatywny liczony od kwietnia 1990 roku. Na pierwszy z nich przypadają 4 etapy, z których ostatni – czas „xeroferii” (1988–1994) zawiera się również w kolejnym okresie przechodząc w etap profesjonalizacji i komercjalizacji zjawiska zinów. Zob. B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, dz. cyt., s. 39–43; M. Flont, *Tytuły polskich zinów...*, dz. cyt., s. 31–54; A. Trudzik, *Polska prasa muzyczna...*, dz. cyt., s. 76–78.

¹⁴³ Niektóre z nich można było obejrzeć na wystawie „Bunt” w Muzeum Narodowym oddział w Nowej Hucie.

¹⁴⁴ Pismo ukazało się w roku 1979. Z uwagi na duże zainteresowanie ze strony Służby Bezpieczeństwa wydano jedynie 2 numeru.

¹⁴⁵ Jest to pismo anarchistyczne z lat 1983–1994. Wydawane przez Ruch Społeczeństwa Alternatywnego (najstarszą polską grupę anarchistyczną), którego redaktorami byli Janusz i Czarek Waluszko, Wojtek Jankowski i Krzysiek Skiba (późniejszy autor „Trawy”). W sumie ukazało się 51 numerów, ale w 2013 roku opublikowano dodatkowo numer 52., a roku 2018 – 53 numer.

¹⁴⁶ Pismo anarchistyczne wydawane przez Wolność i Pokój z Trójmiasta w latach 1986–1989.

Tadzy Pao – Młodzieży Wegetującej”¹⁴⁷, „Bez Alternatywy”, „Antena Krzyku” z Wrocławia, „A-Tak” z Poznania, „Kanałoz” z Bydgoszczy, „O.K.-urde” z Piły, „Anfall” z Białej Podlaskiej, „Lampa i Iskra Boża” Pawła Dunina-Wąsowicza czy „Kanałoz” i wiele innych.

Rycina 7. Przykłady zinów wydawanych w latach 80. XX wieku¹⁴⁸



¹⁴⁷ Autorem był Paweł „Końjo” Konnak. Pierwszy numer pisma ukazał się wiosną 1985 roku. Po wydaniu drugiego numeru pomoc w druku zaoferowali Pawłowi Konnakowi Dezerterzy. Zob. S. Rerak, *Na kontrze do babilońskich mediów*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/alternatywa/na-kontrze-do-babilońskich-mediow/exqgjt看> (11.03.2022).

¹⁴⁸ M. Schneck, *ZINELIBRARY. Strona informacyjna projektu zinelibrary.pl*, <http://zinelibrary.pl> (11.03.2022).

Jednak jednym z najważniejszych pism było „QQRYYQ”¹⁴⁹, ukazujące się w latach 1985–1993, pełniące funkcję swego rodzaju kroniki środowiska zgromadzonego wokół zjawiska sceny niezależnej (rycina 8). Za oficjalny pierwszy numer przyjmuje się wydanie opublikowane jesienią 1985 roku, bezpośrednio po festiwalu w Jarocinie¹⁵⁰. Zawierał felietony, wywiady, relacje, raporty czy rysunki satyryczne, a także artykuły poruszające tematykę pozamuzyczną. Miał niejednorodną objętość, szatę graficzną, *layout*, jakość, jednak mimo to był przejrzysty, swoją formą przypominający typową gazetę, co wyróżniało się na tle standardowych ziów, które w swojej formie przypominały chaotyczny kolaż różnych materiałów¹⁵¹.

Zjawisko fanzinów, z uwagi na swoją efemeryczność, przypadkowość, niewielki nakład, różny zasięg, jest niezwykle rozbudowanym i trudnym do zbadania obszarem. Szacuje się, że w samych latach 1988–1994 wychodziło łącznie około 1500–2000 ziów¹⁵². Samodzielność tworzenia tego typu pism gwarantowała pewną wolność słowa, wyrażania myśli, swobodę języka, pisowni, a w konsekwencji również łamanie funkcjonujących kanonów kulturowych¹⁵³. Wśród funkcji jakie można tutaj wyróżnić są: dokumentacyjna, polegająca na opisywaniu wydarzeń i zespołów, o których oficjalne media milczały; komunikacyjna – umożliwiająca wymianę kontaktów, adresów, nagrań i informacji o koncertach; wspólnotowa i stanowiąca formę manifestu ideowego. Ziny były nośnikiem języka, estetyki i wartości subkultur, które odrzucały zarówno oficjalną kulturę PRL, jak i komercyjne wzorce Zachodu¹⁵⁴. Sposób produkcji tych pism również miał znaczenie symboliczne – powielane na ksero, często z ręcznie rysowanymi okładkami, niosły w sobie ducha autentyczności i oddolności. W przeciwieństwie do kolorowych magazynów państwowych, fanziny były surowe, nieprofesjonalne, ale właśnie w tej

¹⁴⁹ Tytuł z jednej strony nawiązuje do onomatopei *kukuryku*, z drugiej nawiązuje do charakterystycznej fryzury pankowców – irokeza, potocznie nazywanej „kogutem”. Zob. M. Flont, *Tytuły polskich ziów...*, dz. cyt., s. 47–48. Zob. X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996...*, dz. cyt., *passim*.

¹⁵⁰ M. Flont, *DJ Bigos na czad giełdzie*, rozmowa z Piotrem „Pietią” Wierzbickim: https://www.academia.edu/42852668/Mateusz_Flont_DJ_Bigos_na_czad_gie%C5%82dzie_wywiad_DJ_Bigos_on_the_phat_market_interview_. (14.03.2022).

¹⁵¹ Zob. M. Schneck, *ZINELIBRARY...*, dz. cyt. Por. D. Ciosmak, *Antologia Ziów...*, dz. cyt., *passim*.

¹⁵² Zob. D. Ciosmak, *Antologia Ziów...*, dz. cyt., *passim*.

¹⁵³ Zob. A. Mirek-Rogowska, „NON STOP” – KONTEKST HISTORYCZNY..., dz. cyt., *passim*. Por. B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, dz. cyt., s. 39–43; M. Flont, *Tytuły polskich ziów...*, dz. cyt., s. 31–54; A. Trudzik, *Polska prasa muzyczna...*, dz. cyt., s. 76–78.

¹⁵⁴ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 287–288; B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, dz. cyt., s. 36–37.

nieporadności tkwiła ich siła – budowały poczucie wspólnoty i odrębności, sygnalizując, że kultura tworzona przez młodych ludzi nie potrzebuje instytucjonalnych filtrów ani zgody cenzora.

Rycina 8. Fragmenty czwartego numeru „QQRYQ” z 1986 roku¹⁵⁵



Trzeci obieg, pomimo iż działał na marginesie systemu, miał istotne znaczenie dla kultury muzycznej PRL, ponieważ pozwalał młodym ludziom na samodzielne tworzenie dyskursu o muzyce, poza cenzurą i instytucjami. Co więcej,

¹⁵⁵ M. Schneck, *ZINELIBRARY...*, dz. cyt.

dostarczał alternatywy wobec oficjalnej narracji, która najczęściej pomijała lub marginalizowała zjawiska kontrkulturowe, a także oddziaływał na czytelników pism takich jak „Non Stop” czy „Magazyn Muzyczny”, którzy wiedzieli, że istnieje trzeci obieg, a czasem ci sami autorzy pisali równolegle dla obu środowisk. W latach 80. fanziny stały się wręcz symbolem oporu kulturowego. Ich twórcy, mimo groźby represji, tworzyli niezależny obieg informacji, który był bliższy realnemu doświadczeniu młodzieży niż oficjalne periodyki. Fanziny nie mogły konkurować z prasą masową pod względem nakładów czy jakości druku, ale ich siła oddziaływania wynikała z bliskości wobec odbiorcy i autentyczności zaangażowania. Można więc powiedzieć, że trzeci obieg był przedśmiankiem wolnej prasy muzycznej w Polsce. Wykształcił środowiska autorów, grafików i czytelników, którzy po 1989 roku weszli do oficjalnego obiegu medialnego. A w perspektywie rozwoju „Non Stopu” fanziny pełniły rolę kontrapunktu – pokazywały, jak inaczej można pisać o muzyce, bez instytucjonalnych filtrów i cenzorskich ograniczeń.

FENOMEN „NON STOPU” NA TLE KONKURENCJI

Zestawienie „Non Stopu” z innymi tytułami funkcjonującymi w obrębie prasy, w tym prasy muzycznej PRL – zaczynając od rubryk w „Sztandarze Młodych”, przez elitarne „Jazz Forum” i zachowawczy „Magazyn Muzyczny”, po oddolne fanziny punkowe – pozwala dostrzec, że jego fenomen nie polegał na jednym, łatwym do zdefiniowania wyróżniku. Przeciwnie – stanowił on efekt umiejętnego połączenia cech, które w przypadku innych periodyków występowały osobno lub w ograniczonym zakresie. „NS” zajmował pozycję pośrednią między oficjalną prasą specjalistyczną a oddolnymi, subkulturowymi zinami, stając się swoistym medium pomostowym: jednocześnie oficjalnym i autentycznym, profesjonalnym i przystępnym, kontrolowanym, ale bliskim doświadczeniu młodzieży¹⁵⁶.

Na tym tle szczególnego znaczenia nabiera pluralistyczny charakter pisma. Podczas gdy w pejzażu prasy tego okresu duża część periodyków koncentrowała się na wybranych gatunkach muzycznych lub realizowała wyraźnie normatywną funkcję „wychowawczą” wobec czytelnika, „Non Stop” oferował szeroką panoramę zjawisk muzycznych – od popu i rocka, przez jazz i blues, R&B, country, po nurty alternatywne i subkulturowe. Taka otwartość sprawiała, że magazyn

¹⁵⁶ Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011; A. Trudzik, *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji...*, dz. cyt., *passim*; A. Wyżga, *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej...*, dz. cyt., *passim*; K. Rachubińska, X. Stańczyk, *Under Construction...*, dz. cyt., *passim*.

nie tylko informował, ale również umożliwiał czytelnikom samodzielne konstruowanie gustów i orientacji muzycznych. W realiach ograniczonego dostępu do fonogramów, koncertów i zagranicznych mediów pełnił tym samym rolę przewodnika po świecie muzyki, który nie narzucał jednoznacznych hierarchii, lecz raczej zachęcał do poszukiwań.

Istotnym elementem tego fenomenu była również dostępność pisma, mająca charakter paradoksalny. Poza początkowym okresem funkcjonowania pisma, gdy było ono traktowane jako insert do „Tygodnika Demokratycznego”, magazyn działał w oficjalnym obiegu wydawniczym i był dystrybuowany za pośrednictwem sieci kiosków Ruchu. Jednocześnie jednak – ze względu na ogromne zainteresowanie czytelników – szybko stawał się towarem deficytowym. Numery krążyły „z rąk do rąk”, były pożyczane i kolekcjonowane – o czym świadczą liczne zapytania o brakujące egzemplarze zamieszczane w rubryce *Rozmawiamy z czytelnikami*, a także w ogłoszeniach drobnych. W konsekwencji samo posiadanie numeru „NS” nabierało symbolicznego znaczenia, a materialny wymiar obiegu wzmacniał kulturowy status magazynu jako znaku przynależności pokoleniowej¹⁵⁷. Co więcej, nie można pominąć tutaj również znaczenia warstwy wizualnej. W warunkach PRL-owskiej „ikonofery niedoboru” każda fotografia, plakat czy grafika publikowana na łamach „Non Stopu” miały szczególną wagę. Choć do końca lat osiemdziesiątych zdjęcia i materiały ilustracyjne cechowały się często niską jakością techniczną, już w tym okresie pełniły funkcję nośników wyobrażeń o Zachodzie, wolności i nowoczesnym stylu życia. Wizualność magazynu współtworzyła doświadczenie lektury, a wycinane i wieszane na ścianach plakaty stawały się elementem codziennych praktyk kulturowych młodzieży. Przełomem okazało się wprowadzenie koloru pod koniec lat osiemdziesiątych. Zmiana jakości papieru, większy format oraz bardziej swobodna kompozycja stron znacząco wpłynęły na estetykę pisma. „Non Stop” zaczął wówczas coraz wyraźniej przypominać fanzin – nie tylko poprzez intensywną kolorystykę, lecz także dzięki charakterystycznemu „artystycznemu chaosowi”: nagromadzeniu zdjęć, odważniejszym układom graficznym i wizualnej nadmiarowości. Ta estetyczna transformacja zbliżała magazyn do oddolnych form komunikacji subkulturowej, jednocześnie zachowując jego status pisma oficjalnego.

Z warstwą wizualną ściśle powiązane są również język i styl redakcyjny, który w przeciwieństwie do sformalizowanej nowomowy charakterystycznej dla wielu oficjalnych periodyków PRL, odznaczały się stylem bliższym młodemu czytelnikowi. Szczególnie w latach osiemdziesiątych dominował styl bardziej bezpośredni, często reporterski, niekiedy ironiczny lub podszyty humorem. Sprzyjało to budowaniu relacji z czytelnikami i zachęcało ich do współtworzenia przestrzeni

¹⁵⁷ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt., *passim*.

pisma jako forum fanów szeroko pojmowanej muzyki. Listy do redakcji, konkursy i plebiscyty tworzyły przestrzeń dialogu, dzięki czemu magazyn przestawał być jedynie kanałem przekazu, a stawał się miejscem współuczestnictwa i identyfikacji. Równie szczególnym obszarem aktywności magazynu były relacje z wydarzeń muzyczno-rozrywkowych. „Non Stop” nie ograniczał się do dokumentowania przebiegu koncertów, festiwali czy tras koncertowych, lecz współuczestniczył w nadawaniu znaczeń wydarzeniom muzycznym, przyczyniając się do utrwalania określonych narracji i wyobrażeń, które z perspektywy czasu stały się elementem pamięci kulturowej tego pokolenia.

Na tle opisanych wcześniej periodyków „Non Stop” jawi się więc jako projekt wyjątkowo dobrze dostrojony do realiów swojej epoki. Łączył ambicje edukacyjne z atrakcyjną formą i funkcją wspólnotową, a jednocześnie – w odróżnieniu od fanzinów – działał w ramach oficjalnego systemu medialnego, co zapewniało mu szeroki zasięg i względną stabilność. Umiejętność balansowania pomiędzy różnymi obiegami kultury okazała się jednym z kluczowych źródeł jego sukcesu. W efekcie „Non Stop” był czymś więcej niż magazynem muzyczno-rozrywkowym – stał się medium pokoleniowym, odpowiadającym na głód informacji, obrazów i identyfikacji, a zarazem przygotowującym grunt pod późniejsze inicjatywy prasowe okresu transformacji ustrojowej. Jego znaczenie polegało nie tylko na opisywaniu rzeczywistości muzycznej PRL, lecz także na jej współtworzeniu – jako przestrzeni socjalizacji muzycznej, negocjowania gustów i budowania wyobrażeń o świecie, stając się formą pamięci kulturowej¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142; por. M. Jeziński, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 96 (2017) nr 3, s. 14–25.

ROZDZIAŁ III

„NON STOP” – KONSTRUKCJA PISMA

*Rock'n' roll is an attitude, it's not a musical form of a strict sort.
It's a way of doing things, of approaching things. Writing can be rock'n' roll,
or a movie can be rock'n' roll. It's a way of living your life.*
– Lester Bangs¹⁵⁹

Jednym z najważniejszych czynników, który przesądził o popularności i trwałości „Non Stopu”, była jego linia redakcyjna. Pismo od samego początku próbowało znaleźć własne miejsce na rynku prasowym, balansując między oczekiwaniami cenzury a potrzebami czytelników, którzy domagali się rzetelnych informacji o muzyce w szerokim tego słowa znaczeniu. Ten kompromis kształtował jego zawartość, czyniąc magazyn przestrzenią zarówno edukacyjną, jak i rozrywkową.

„Non Stop” był wysokonakładowym, regularnym, ogólnopolskim miesięcznikiem. W pierwszym roku ukazywał się jako dwumiesięcznik, a w ostatnim już jako nieregularnik, co spowodowane było problemami i opóźnieniami w drukarniach. Istniał od lutego 1972 roku do października 1990 r. – wydając 217 numerów, w tym: dwa numery podwójne, potrójny i specjalny. Dystrybuowany jako dodatek za pośrednictwem kolportażu oraz prenumeraty. Oficjalnie funkcjonujący jako pismo ogłoszeniowe¹⁶⁰, ale tematycznie muzyczne, skupiające się również na zagadnieniach kultury masowej, filmu, technologii audiowizualnej, a także społecznej. Magazyn adresowany był do miłośników muzyki rozrywkowej w każdym wieku, ze szczególnym uwzględnieniem młodych. Miało linearną budowę, szczególnie w latach osiemdziesiątych wzorowaną na pismach typu „The Rolling Stone” czy „Billboard”, a za Mirosława R. Makowskiego swoją formą przypominało fanzin.

¹⁵⁹ <https://www.goodreads.com/quotes/236830-rock-n-roll-is-an-attitude-it-s-not-a-musical> (18.12.2025).

¹⁶⁰ Zob. Pismo Członka Prezydium sekretarza CK SD Piotra Stefańskiego do Obywatela Prezesa GUKPPiW Stanisława Kosickiego z dn. 2.03.1973 r., nr L.dz. S2/18/73., AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 6–7; zob. Pismo CK SD z dn. 9.09.1969 r. do Józefa Siemeka Prezesa GUKPPiW nr L.dz. S/77/69, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 11–12.

W winiecie można było znaleźć najbardziej ogólne informacje, takie jak: tytuł, niekiedy podtytuł, numer bieżący i ciągły czasopisma, datę wydania (miesiąc i rok – w okresie transformacji ustrojowej zrezygnowano z tej informacji, gdyż było trudno przewidzieć, kiedy magazyn się ukaze), cenę, którą podawano od 1977 roku, numer ISSN¹⁶¹ (od 1982 roku). Metryka była już bardziej rozbudowana, a treści w niej zawarte uaktualniano. Objętość czasopisma była względnie stała i wynosiła 32 strony, jednak w początkowej fazie ten stan ulegał zmianom (tabela 2).

Tabela 2. Zmiany w liczbie stron

Liczba stron	Rok (numer)	Numer
48	1972	1, 3, 4
	1973	6
40	1972	5
32	1972	2
	1973–1989	7–197
	1989–1990	200–216 (w tym wydanie potrójne w 1990 r.)
64	1989	198–199 (wydanie podwójne)
16	23 lipca 1986	wydanie specjalne

Źródło: opracowanie własne

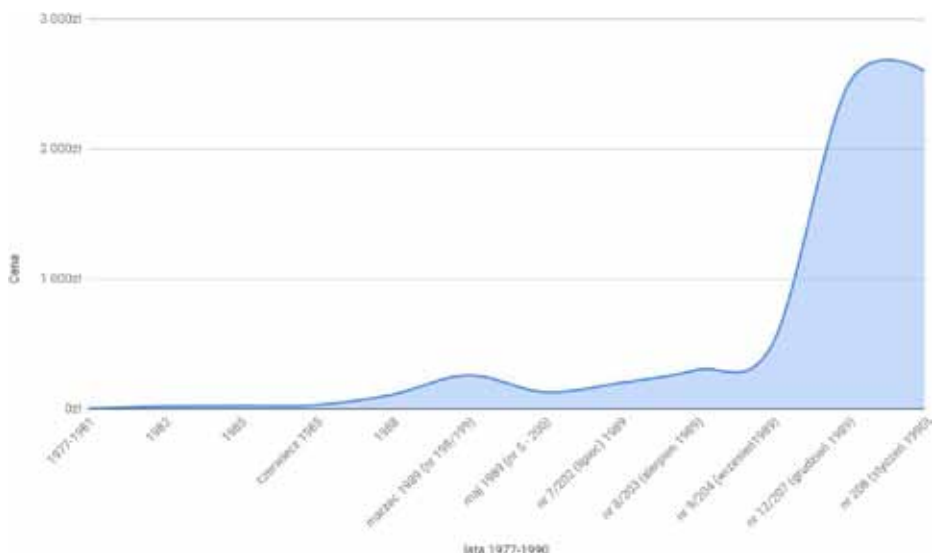
Informacje o nakładzie czasopisma dostępne są w stopce od 1988 roku. Wynosił on 179369¹⁶²–181550 egzemplarzy. W poprzednich latach, jak wspominali w rozmowach Roman Rogowiecki oraz Wojciech Mann, wynosił około 150 tys. Dodatkowo o nakładzie wahającym się między 100–200 tysięcy można przeczytać w wiadomościach znalezionych na portalach opisujących

¹⁶¹ Podawany na okładce ISSN nie istnieje w międzynarodowej bazie, jak również nie można po nim znaleźć czasopisma w polskiej bazie, co może mieć związek z faktem, że „Non Stop” nie był samodzielnym pismem, pomimo że starano się go tak wypromować.

¹⁶² Taki nakład po raz ostatni pojawił się również w pierwszym numerze roku 1989. Zob. „Non Stop” (1989) nr 1, s. 30.

czasopismo, a także w innych publikacjach zarówno naukowych, jak i biograficznych¹⁶³. Cena w początkowych latach nie była podawana w winiecie, po raz pierwszy została uwzględniona w 1977 roku i do roku 1981 wynosiła 5 zł. Pierwszą podwyżkę zanotowano w 1982 roku, a w kolejnych latach była podnoszona co 5 zł, aż w 1985 roku zatrzymała się na wysokości 30 zł. Kolejny wyższy skok ceny nastąpił po wprowadzeniu koloru i lepszej jakości papieru, czyli w 1988 roku – magazyn wówczas kosztował 110 zł. Natomiast w 1989 roku ze względu na szalejącą inflację cena ciągle rosła, w tak szybkim tempie, że często podawano ją w ostatniej chwili. Rok 1990 zamknięto na cenie 2500 zł. Numery w roku 1990 kosztowały 2600 złotych (wykres 1). W latach 1988–1990, po wprowadzeniu koloru i poprawie jakości papieru, wzrost ceny magazynu „Non Stop” był zasadniczo zgodny z dynamiką inflacji, co wskazuje, że podwyżki miały głównie charakter kompensacyjny wobec gwałtownego wzrostu cen w gospodarce¹⁶⁴.

Wykres 1. Wzrost cen za numer magazynu „Non Stop”



Źródło: opracowanie własne

¹⁶³ Zob. W. Mann, *Rock Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2010, s. 138; P. Piskorski, *Historia Stronnictwa Demokratycznego...*, dz. cyt., s. 273; Bufet PRL, *Non Stop – „Inny” miesięcznik muzyczny*, <https://bufetprl.com/tag/miesiecznik-non-stop/> (13.06.2022); Newsweek.pl, Zbigniew Holdys: Felietonista Newsweeka, <https://www.newsweek.pl/autorzy/zbigniew-holdys> (13.06.2022). Ponadto o nakładzie sięgającym powyżej 100 tysięcy można znaleźć informacje w Wikipedii: Wikipedia, *Non Stop*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Non_Stop (13.06.2022).

¹⁶⁴ Zob. GUS, *Roczne wskaźniki cen towarów i usług konsumpcyjnych od 1950 r.*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/ceny-handel/wskazniki-cen/wskazniki-cen-towarow-i-uslug-konsumpcyjnych-pot-inflacja-/roczne-wskazniki-cen-towarow-i-uslug-konsumpcyjnych/> (15.01.2026).

Niezależnie od kwestii technicznych kluczowe znaczenie dla „NS” miała jego zawartość merytoryczna. Na łamach magazynu dominowały materiały poświęcone muzyce rockowej i popowej, przy czym redakcja nie unikała także innych idiomów muzycznych¹⁶⁵, takich jak jazz, country, nowa fala, heavy metal czy rap. Szczególne miejsce zajmowały recenzje płyt i koncertów, które dla polskiego odbiorcy były często jedynym źródłem wiedzy o tym, co dzieło się w zachodniej kulturze popularnej. Redakcja „NS” starała się jak najpełniej relacjonować najnowsze zjawiska w sposób możliwie obiektywny, w końcu stanowiła „encyklopedię muzyczną w odcinkach”, która uczyła czytelników muzycznej historii i estetyki¹⁶⁶. Ważną rolę odgrywały również wywiady z artystami krajowymi i zagranicznymi. Dzięki nim czytelnik miał okazję poznać kulisy twórczości swoich idoli, co wzmacniało więź emocjonalną z artystami i poszerzało wiedzę o realiach życia muzycznego. Andrzej Trudzik zwraca uwagę, że redakcja w latach 1988–1989 świadomie budowała profil miesięcznika w oparciu o teksty prezentujące różnorodne perspektywy i osobowości dziennikarzy, co pozwalało tworzyć obraz pisma żywego i dynamicznego¹⁶⁷.

„Non Stop” nie ograniczał się jednak tylko do warstwy informacyjnej. Redaktorzy dbali również o edukację muzyczną czytelników, publikując teksty o historii gatunków, sylwetki zespołów i artystów, a nawet omówienia instrumentów czy nowych technologii w muzyce. Muzyka popularna, w tym również z okresu PRL, była często traktowana jako wehikuł ideologiczny, a jej analiza odślaniała nie tylko walory artystyczne, ale także przesłanie społeczne i polityczne¹⁶⁸. Dlatego obecność tego typu tekstów w „Non Stopie” świadczyła o ambicji wykraczającej poza zwykłą rozrywkę – pismo chciało być przewodnikiem po kulturze.

Kolejnym istotnym elementem była także szata graficzna. Fotografie, ilustracje i okładki stanowiły integralną część czasopisma i wpływały na jego atrakcyjność wizualną. Jedną z kluczowych postaci związanych z działalnością pisma był Mirosław R. Makowski, odpowiedzialny za wiele projektów graficznych i zdjęć publikowanych w latach 1988–1989. Jego prace sprawiały, że pismo wyróżniało się na tle innych magazynów, stając się nie tylko źródłem wiedzy, lecz także obiektem kolekcjonerskim. Warto też podkreślić, że redakcja „Non Stopu” starała

¹⁶⁵ W książce *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)* na określenie stylów i gatunków muzycznych autor proponuje termin „idiom”, który również będzie stosowany w niniejszej książce. Zob. M. Gradowski, *Big Beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*, Warszawa 2018.

¹⁶⁶ D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu”...*, dz. cyt., s. 47–48.

¹⁶⁷ A. Trudzik, *Na styku dwóch epok, „Non Stop” (1988/89): początki ewolucji rynku prasy muzycznej*, w: *Media a Polacy: polskie media wobec ważnych wydarzeń politycznych i problemów społecznych*, red. K. Pokorna-Ignatowicz, J. Bierówka i S. Jędrzejewski, Kraków 2012, s. 63–72.

¹⁶⁸ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, *passim*.

się zachować równowagę pomiędzy prezentacją muzyki polskiej i zagranicznej. Z jednej strony pismo promowało młode, rodzime zespoły, często relacjonując ich występy na festiwalu w Jarocinie czy w klubach studenckich. Z drugiej – prezentowało sylwetki zachodnich gwiazd, takich jak The Rolling Stones, U2 czy Madonna, czyniąc z nich punkty odniesienia dla polskich artystów i odbiorców. Ta dwutorowość czyniła magazyn wyjątkowym: łączył lokalne realia z globalnymi trendami, wpisując polską scenę w szerszy kontekst kultury popularnej. Nie bez znaczenia były również gatunki dziennikarskie obecne na łamach pisma. Obok recenzji i wywiadów pojawiały się felietony, reportaże oraz krótsze notki informacyjne, które relacjonowały bieżące wydarzenia muzyczne w kraju i na świecie. Dzięki temu struktura czasopisma była różnorodna i pozwalała czytelnikowi zarówno na szybkie zapoznanie się z nowinkami, jak i na pogłębioną lekturę. Co więcej, redaktorzy i autorzy starali się przemycać w tekstach elementy krytyczne, metafory i odniesienia, które pozwalały czytelnikom dostrzec więcej niż oficjalna wersja wydarzeń. W ten sposób magazyn stał się przestrzenią gry z systemem, w której redakcja testowała granice dopuszczalnej wolności.

Podsumowując, zawartość i linia redakcyjna „Non Stopu” wyróżniały się na tle innych periodyków muzycznych PRL. Było to pismo otwarte na różne gatunki muzyczne, dbające o równowagę między muzyką polską a zagraniczną, a także świadome swojej roli edukacyjnej i kulturotwórczej. Jego atrakcyjność wynikała z połączenia rzetelnych treści, ciekawej formy i wyrazistej szaty graficznej. W ten sposób „NS” zdobył status magazynu, który nie tylko informował, lecz także kształtował muzyczne gusta i tożsamość całego pokolenia.

STRUKTURA I ORGANIZACJA REDAKCJI

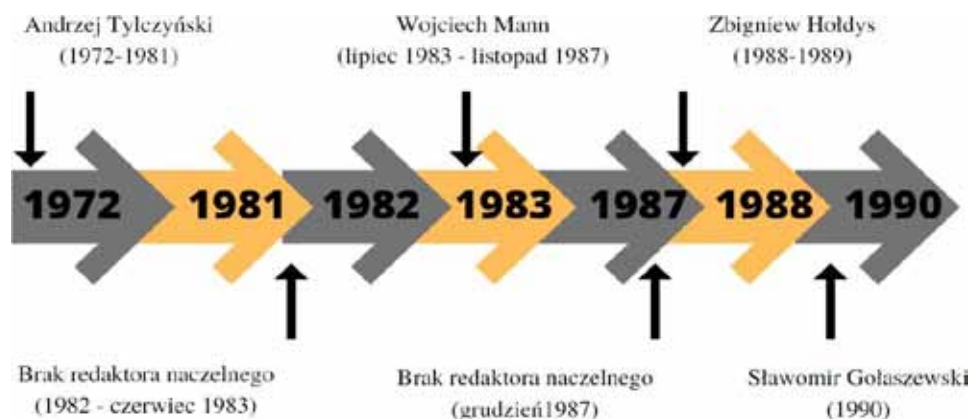
Funkcjonowanie czasopisma „Non Stop” należy rozpatrywać zarówno w wymiarze instytucjonalnym, jak i w perspektywie ludzkiej – zespołu redakcyjnego, który na przestrzeni lat tworzył ten unikalny magazyn muzyczny. Organizacja pracy w redakcji, układ kompetencji, a także zmieniający się skład osobowy wywarły istotny wpływ na charakter pisma. Było to szczególnie widoczne w sytuacjach, gdy dochodziło do zmian na stanowisku redaktora naczelnego – momenty te wyznaczały nowe fazy rozwoju „Non Stopu”. Redakcja funkcjonowała w oparciu o trzy filary: wydawcę, zespół dziennikarski i administrację, w której istotną rolę odgrywał także przedstawiciel cenzury. Taki układ przypominał schemat działania typowych periodyków PRL, z tą różnicą, że „Non Stop” – jako pismo muzyczne – cieszył się relatywnie większą swobodą niż prasa polityczna. Proces wydawniczy obejmował szereg powtarzalnych etapów: planowanie numeru, zbieranie materiałów, ich opracowanie i korektę, przygotowanie

szaty graficznej oraz zatwierdzenie przez odpowiednie instytucje (w tym cenzurę). Redakcja musiała dostosowywać swoje działania do zmieniających się warunków ekonomicznych – problemów z papierem, ograniczeń technicznych drukarni, a także wymogów kolportażu. Dział prenumeraty pełnił funkcję dodatkowego źródła finansowania magazynu.

Organizacja pracy redakcji odzwierciedlała także specyfikę PRL-owskiego systemu medialnego. Jak wskazują dokumenty prawne – każdy periodyk działał w cieniu cenzury prewencyjnej, która, choć oficjalnie miała zabezpieczać interesy państwa, w praktyce często tworzyła przestrzeń negocjacji i kompromisów¹⁶⁹. W przypadku „Non Stopu” rola cenzora ograniczała się przede wszystkim do kontroli treści obyczajowych i politycznych, co sprawiało, że tematy czysto muzyczne rzadziej podlegały ingerencjom. W różnych okresach skład redakcji ulegał zmianom, a dynamika personalna wpływała na ostateczny kształt pisma. Dziennikarze i publicyści wywodzili się zarówno z kręgu zawodowych krytyków muzycznych, jak i ze środowiska radiowego czy artystycznego. Dzięki temu „Non Stop” nie był jedynie magazynem informacyjnym, ale stanowił platformę wymiany doświadczeń i perspektyw.

Główną rolę w redakcji odgrywała kadra zarządzająca na czele z redaktorem naczelnym, z jego zastępcą i sekretarzem. W „NS” zmiany na najwyższym szczeblu wpływały na konstrukcję pisma. Poniższa rycina 9 ilustruje schematycznie zachodzące zmiany na stanowisku redaktora naczelnego.

Rycina 9. Oś czasu odpowiadających za całokształt „Non Stopu”



¹⁶⁹ Zob. K. Kamińska-Chelminiak, *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja – Kadry – Metody pracy*, Warszawa 2019, *passim*.

Warto podkreślić, że każdy z redaktorów naczelnych wносił do pisma własną wizję i styl zarządzania:

- **Andrzej Tylczyński (1972–1981)** – założyciel i pierwszy naczelny, był autorem tekstów piosenek, dziennikarzem i satyrykiem. To on nadał „Non Stopowi” początkowy kształt – pismo miało być nie tylko źródłem informacji o muzyce, ale także elementem życia kulturalnego.
- **Wojciech Mann (1983–1987)** – znany dziennikarz radiowy, nadał pismu charakter bliski swoim audycjom radiowym: dynamiczny, pełen humoru, a jednocześnie profesjonalny. Współpracował blisko z Romanem Rogowieckim, który jako sekretarz redakcji odpowiadał za bieżącą organizację pracy.
- **Zbigniew Hołdys (1988–1989)** – muzyk i publicysta, wprowadził kolor oraz zmiany graficzne, czyniąc „Non Stop” atrakcyjniejszym wizualnie. Dzięki niemu magazyn zyskał bardziej nowoczesny charakter, choć nie brakowało głosów krytycznych wobec jego autorytarnego stylu zarządzania.
- **Sławomir Gołaszewski (1990)** – filozof kultury, poeta i muzyk, który objął funkcję naczelnego w trudnym czasie transformacji. Jego obecność symbolizowała próbę nadania pismu głębszej refleksji, ale problemy ekonomiczne i polityczne sprawiły, że magazyn nie przetrwał.

Zmiany personalne w kierownictwie „Non Stopu” miały zawsze charakter przełomowy. Każdy z redaktorów naczelnych nie tylko nadawał ton bieżącej pracy zespołu, ale również decydował o linii programowej, języku i estetyce magazynu. W rezultacie historia pisma układa się w kilka wyraźnie odrębnych etapów. Analizując organizację i strukturę redakcji, można więc wskazać cztery główne fazy rozwoju „Non Stopu”, składające się z sześciu okresów, które wyznaczają cezury zarówno instytucjonalne, jak i kulturowe. Ich granice pokrywają się ze zmianami personalnymi na stanowisku redaktora naczelnego, ale odzwierciedlają także szersze procesy: transformacje rynku medialnego, rosnące oczekiwania czytelników, a w końcu dynamiczne przeobrażenia gospodarcze i polityczne drugiej połowy lat osiemdziesiątych. W ten sposób wyróżnia się:

1. Fazę pierwszą (1972–1984):

- a. 1972–1981: okres kształtowania pisma, wyraźnie związany z osobą Andrzeja Tylczyńskiego;
- b. 1982–czerwiec 1983: okres bez redaktora naczelnego – utrzymanie koncepcji.

2. Fazę drugą (1984–1987):

- a. lipiec 1983–listopad 1987: okres rozwoju pisma pod kierunkiem Wojciecha Manna, Romana Rogowieckiego i Jana Chojnackiego – „epoka radiowa”, wyraźnie rockowa.
- b. grudzień 1987: okres bez redaktora naczelnego – utrzymanie koncepcji.

3. **Fazę trzecią (1988–1989):** rewolucja graficzna i merytoryczna wprowadzona przez Zbigniewa Hołdysa i Mirosława Makowskiego.
4. **Fazę czwartą (1990):** okres wydawania pisma pod redakcją Sławomira Gołaszewskiego, naznaczony próbą przetrwania w nowych realiach ustrojowych i gospodarczą niestabilnością.

Te cezury uwidaczniają, że dynamika rozwoju „Non Stopu” była w dużej mierze determinowana osobowościami osób nim zarządzających. Zmiana naczelnego oznaczała nie tylko nową politykę redakcyjną, ale też odświeżenie estetyki, stylu językowego czy zakresu tematycznego. Co więcej, te cezury wpisują się w ogólnie przyjęty podział losów „NS” (do którego odwoływali się również sami czytelnicy) związany ze zmianą estetyki i formatu magazynu. W ten sposób „Non Stop” dzielił się na „Non Stop”: 1) „szary”, wydawany na papierze gazetyowym najgorszego gatunku w formacie 259x184 mm oraz 2) kolorowy (od 1988 roku) – na papierze offsetowym 205x295 mm¹⁷⁰. Podział ten stosowali nie tylko twórcy magazynu, jak również jego czytelnicy. Wyznacza on wyraźną granicę dla przemian, jakie zaszły na łamach tego czasopisma. Początkowo, przez dwie fazy, „Non Stop” drukowany był na złej jakości papierze, bez kolorowych zdjęć, gdzie z początku dominowała scena polska, coraz częściej zastępowana muzyką zagraniczną, z dużym naciskiem na tematy rockowe. Kolejny etap – kolorowego „NS” – skupiający się na końcowych fazach funkcjonowania pisma, charakteryzował się przede wszystkim zmianą w jakości drukowania magazynu. Piękny biały offsetowy papier, czytelne i kolorowe zdjęcia, grafiki i kolaże wewnątrz magazynu, „kolorowy” chaos to cechy charakterystyczne w estetyce pisma. Ciągnęły one za sobą również zmiany w treści i języku „NS” – nastąpiło jeszcze większe rozluźnienie zarówno w formie gatunkowej publikowanych treści, jak i również stylu dziennikarskim. Pojawiały się potoczmy, a nawet wulgaryzmy – łączono różne formy gatunkowe, traktując rubrykę jako całość, na którą składają się nie tylko przekazy z gatunków dziennikarskich, ale też pozadziennikarskie formy.

W organizacji pracy redakcji „Non Stopu” znaczącą funkcję pełniła korespondencja z odbiorcami. Redakcja regularnie otrzymywała listy, w których czytelnicy dzielili się opiniami, zadawali pytania, sugerowali tematy artykułów czy komentowali wcześniejsze publikacje. Zjawisko to było charakterystyczne dla prasy młodzieżowej okresu PRL – brak swobodnego dostępu do informacji powodował, że redakcje stawały się naturalnym pośrednikiem między światem czytelników a globalnym obiegiem kultury. Praktyka publikowania fragmentów listów w specjalnych rubrykach była nie tylko gestem otwarcia na czytelników, ale też świadectwem organizacyjnej strategii pisma. Redakcja

¹⁷⁰ D. Baran podaje wymiary 180x255 mm do roku 1988, a następnie 205x190 mm. Zob. D. Baran, *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu”...*, dz. cyt., s. 47.

traktowała głosy odbiorców jako element współtworzący profil magazynu, a nie wyłącznie dodatek. W rezultacie część rubryk powstawała bezpośrednio w odpowiedzi na pytania kierowane przez prenumeratorów, co pokazuje, że proces redakcyjny miał charakter dialogiczny. Listy od czytelników nierzadko wymagały opracowania redakcyjnego. W zespole wyznaczano osoby odpowiedzialne za selekcję korespondencji, redakcję językową oraz adaptację do druku. Było to czasochłonne, ale świadczyło o tym, że „Non Stop” poważnie traktował swoich odbiorców, dbając o to, by głos młodzieży pojawiał się na łamach pisma w sposób czytelny i atrakcyjny. Warto podkreślić, że redakcja korzystała z listów nie tylko w rubrykach czytelników, ale również jako źródła inspiracji dla artykułów. Sugestie dotyczące artystów, płyt czy tematów koncertowych stawały się punktem wyjścia dla dziennikarzy do przygotowania materiałów. Tym samym mechanizm komunikacji przybierał formę zwrotnej pętli: czytelnicy inicjowali tematy, redakcja je podejmowała, a następnie prezentowała na łamach czasopisma – często z zaznaczeniem, że inspiracją był głos odbiorców.

Relacja z czytelnikami miała również wymiar praktyczny związany z prenumeratą i dystrybucją. W stopce redakcyjnej zamieszczano informacje dotyczące zasad subskrypcji, zachęcając do bezpośredniego kontaktu z administracją. Listy służyły nie tylko do wymiany poglądów, ale także do zgłaszania problemów związanych z dostępnością numerów czy opóźnieniami w dostawach. Tego rodzaju korespondencja była przetwarzana w ramach struktur administracyjnych, co wskazuje, że redakcja pełniła funkcję swoistego biura obsługi czytelnika – praktyka rzadko spotykana w innych pismach młodzieżowych. W odróżnieniu od dzisiejszych mediów, gdzie kontakt odbiorców z redakcją odbywa się głównie w przestrzeni cyfrowej, „Non Stop” tworzył relacje w oparciu o tradycyjną wymianę listową. Był to proces powolny i wymagający cierpliwości, ale równocześnie budujący poczucie bliskości i wpływu na redakcję. Organizacyjnie wymagał on dodatkowych zasobów – zarówno ludzkich, jak i czasowych – co czyniło go istotnym elementem pracy redakcji.

PRACOWNICY I WSPÓŁPRACOWNICY REDAKCJI

Drugą osobą zaraz za redaktorem naczelnym jest jego zastępca i sekretarz. Przez pierwsze dwa lata nikt tych funkcji nie sprawował, dopiero w 1974 r. pierwszym sekretarzem został dziennikarz Jacek Wegner (ur. 1940 – zm. 2022¹⁷¹), zastąpił

¹⁷¹ Zob. E. Królikowska-Avis, *Jacek Wegner, jeszcze jedno pożegnanie. Jeden z tych, którzy nie ulegali „zawirowaniom historii” i „słuszności etapów”*, <https://wpolityce.pl/media/607972-jacek-wegner-jeszcze-jedno-pozegnanie> (25.07.2022).

go w tym samym roku Stefan Drabarek (ur. 1932 – zm. 1983) – publicysta, krytyk i dziennikarz, pełniący tę funkcję do końca 1981 r. W okresie 1982 do kwietnia 1983 nieoficjalnie został redaktorem „Non Stopu”¹⁷², publikując teksty pod licznymi pseudonimami i inicjałami takimi jak: (dr); (DR); S.Dr.; SDr; (SDr); (SDr.). Kolejnym sekretarzem został Roman Rogowiecki¹⁷³ (ur. 26 sierpnia 1955 w Elblągu), który był nim od lipca 1983 do listopada 1987 roku, przez chwilę pełnił również rolę zastępcy redaktora naczelnego. W tym samym czasie zastępcą redaktora został Jan Chojnacki¹⁷⁴ (ur. 24 sierpnia 1948) wybitny dziennikarz muzyczny, popularyzator bluesa, przez dekady związany z Programem III Polskiego Radia. Chojnacki współtworzył i prowadził audycję *Bielszy odcień bluesa*¹⁷⁵, a w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, wspólnie z Wojciechem Mannem, program telewizyjny *Non Stop Kolor*. W „Non Stopie” odpowiadał za nadzór redakcyjny oraz publikował recenzje i teksty poświęcone bluesowi, jazzowi i rockowi. Jego współpraca zakończyła się wraz z odejściem Wojciecha Manna.

Roman Rogowiecki należał do najbardziej wszechstronnych postaci związanych z magazynem. Zanim objął funkcję sekretarza, publikował recenzje i artykuły dotyczące muzyki rockowej, punkowej oraz fonografii. Równolegle współpracował z pismami „Jazz” i „Magazyn Muzyczny” oraz rozpoczął działalność radiową, prowadząc m.in. *Listę Przebojów Programu Trzeciego* i audycje *Cały ten rock* oraz *Metalowe tortury*. Jako sekretarz redakcji odpowiadał za skład numerów, pozyskiwanie tekstów, selekcję recenzji oraz obserwację krajowej i zagranicznej sceny muzycznej. Jego biegła znajomość języka angielskiego umożliwiała kontakt z zagranicznymi artystami oraz tłumaczenie materiałów. W 1988 roku został zastępcą redaktora, jednak wkrótce odszedł z pisma z powodu zmian programowych. Po nim funkcję sekretarza redakcji objął Wojciech Soporek (ur. 1954), dziennikarz i tłumacz, absolwent anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Był autorem licznych wywiadów z najwybitniejszymi postaciami jazzu i bluesa oraz wieloletnim współpracownikiem „Jazzu”, „Kuriera Polskiego” i „Tygodnika Demokratycznego”. Z „Non Stopem” związany był od 1977 roku

¹⁷² W tym okresie w stopce nie ma informacji na temat Redaktora, jednak w nekrologu w numerze 4/1983 można przeczytać, że „od ponad roku przybyło Mu obowiązków. Został bowiem Redaktorem Magazynu NS”. Zob. Kolegium Redakcyjne NON STOPU, *Stefan Drabarek 1932–1983*, „Non Stop” (1983) nr 4, s. 3.

¹⁷³ Dziennikarz muzyczny, publicysta, wieloletni prezenter Radiowej Trójki i Radiowej Jedyńki, DJ, menedżer i przedsiębiorca, dyrektor muzyczny Polskiego Radia RDC.

¹⁷⁴ Zob. *O autorze*, <https://patronite.pl/BLUESCHOJNACKI> (12.12.2023). Por. J. Chojnacki, *Blues z kapustą*, Kraków 2016.

¹⁷⁵ W 2020 roku po zakończeniu współpracy z Programem III Polskiego Radia audycja została przeniesiona do Internetowego Radia Baobab. Zob. *Jan Chojnacki*, <http://blueschojnacki.pl/> (16.02.2021).

– początkowo jako autor, następnie jako członek kolegium redakcyjnego, redaktor działu łączności z czytelnikami, sekretarz i zastępca redaktora. W końcowej fazie istnienia pisma pełnił funkcję wewnętrznego moderatora, dbając o granice obyczajowe i wizerunkowe magazynu, czego przykładem może być już wspomniana historia związana z okładką numeru 10 z roku 1989, na której chłopiec pokazywał środkowy palec, a naokoło były zamieszczone anarchizujące teksty, zastąpiono w ostatecznej wersji szarym *passe-partout*: „akurat Soporek wrócił z wakacji i stwierdził, że to jest niecenzuralne (...). Ot, Cenzura wtedy upadała – a mnie właśnie ocenizowano (śmiech). I to koledzy rokendrollowcy, zabawne”¹⁷⁶. Po zamknięciu „Non Stopu” współtworzył pismo „Rock’n’Roll”. W ostatniej fazie istnienia magazynu „NS” zrezygnowano z funkcji sekretarza i zastępcy redaktora..

Redakcję tworzył jednak znacznie szerszy zespół: redaktorzy techniczni, korektorzy, pracownicy sekretariatu, graficy oraz liczne grono współpracowników, którzy dbają o codzienne prawidłowe funkcjonowanie pisma oraz jego kontent. Kolejno, pojawiają się następujące postacie: redaktor techniczny; redaktor językowy – trudniący się korektą; sekretariat, czyli osoby zajmujące się obsługą administracyjną; pracownicy przygotowujący plansze i grafikę ogłoszeniową oraz przyjmujący ogłoszenia, reprodukcje, osoba zwana *Art Designer* oraz *Exclusive Marketing Director*. Stanowiska te przyjmowały różną nazwę, jak i zróżnicowany skład, jednak bez nich czasopismo by nie istniało (tabela 3).

Tabela 3. Skład redakcji

Osoba	Stanowisko/Funkcja w redakcji	Rok/lata i numer
Alicja Sławińska	Opracowanie graficzne i techniczne	1973–1981 (nr 17–113), 1983 (nr 130–134)
Mieczysław Teodorczyk	Opracowanie graficzne	1972–1973 (nr 1–16)
	Redaktor techniczny	1972 (nr 1, 4), 1973 (nr 5–8)
Witold Stefańczak	Redaktor techniczny	1972 (nr 2–3) 1973 (nr 9–16)

¹⁷⁶ Rozmowa z M. R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

Lucyna Jabłońska	Plansze, grafika ogłoszeniowa	1972 (nr 1–4)
Elżbieta Konowicz	Plansze, grafika ogłoszeniowa	1972 (nr 1–4)
Joanna Maciejewska	Korekta	1983–1984 (nr 130–137)
Elżbieta Sosnowska	Korekta	1984 (nr 139, 144), 1989 (nr 199, 201, 203–206)
Zuzanna Winnicka	Korekta	1984–1989 (nr 138, 140–143, 145–155, 157–207)
Beata Gruszczyńska	Korekta	1985 (nr 156)
Janina Dobrowlańska	Sekretariat	1984–1989 (nr 136–196)
Krystyna Gołaszewska	Sekretariat	1990 (nr 208–216)
Stefan Suda	Redaktor techniczny	1983–1987 (nr 135–183)
	Opracowanie graficzno-techniczne	1988–1989 (nr 184–200, 202)
Konrad Klee	Opracowanie techniczne	1989 (nr 199, 201, 203–205)
	Opracowanie graficzno-techniczne	1989 (nr 206, 207)
G.S.	Redaktor techniczny	1990 (nr 208–216)
Radek Dębniak, Monika Graban, Danka Osuch	Opracowanie artystyczne	1990 (nr 216)
Teresa Trusewicz	Redakcja techniczna	1990 (nr 216)
Krzysztof Kain May	<i>Art Designer</i>	1990 (nr 208–215)
Adam Grzegorzczuk	<i>Exclusive Marketing Director</i>	1990 (nr 208–215)

Źródło: opracowanie własne

Wśród nich na wyróżnienie zasługują graficy kolorowego „Non Stopu” – Mirosław R. Makowski (ur. 27 września 1952 w Warszawie) oraz Krzysztof Kain May, odpowiadający za wizualny kształt magazynu. Pierwszy z nich związany był ze światem artystycznym od dziecka jako syn malarza Zbigniewa Makowskiego. Fotograf, grafik z zainteresowania, dziennikarz, który swoją przygodę z mediami rozpoczął w roku 1976, kiedy to rozpoczął pracę w tygodniku studenckim „Nowy Medyk” w dziale kultury, by później zostać fotografem. Na początku, dzięki znajomości z Wiesławem Królikowskim, który pracował w „Jazzie”, zaczął wykonywać dla nich zdjęcia, a wkrótce potem został zatrudniony na pół etatu. Jak sam wspominał:

„Byłem zachwycony, choć nie było to wiele pieniędzy. Ale dawało kontakty, zdjęcia zamawiali muzycy: Tomek Stańko, Marianna Wróblewska, inni. Później pojawił się PAGART (...). Kiedy zostałem fotoreporterem w «Jazzie», to po pierwsze zacząłem w nim robić inne, zabawniejsze zdjęcia. Inne, mniej typowe, trochę «zakręcone» niekiedy... walczyłem też o to, by zdjęcie było traktowane na równi z tekstem: przecież ów *image* muzyków jest niesłychanie istotny, zdjęcie to pokazuje szybciej i prościej, niż pan redaktor zdoła rzecz opisać. Niekiedy mi się udawało (śmiech)”¹⁷⁷.

Jednocześnie jego zdjęcia można było zobaczyć w „Jazz Forum” oraz „Magazynie Muzycznym”, w którym został kierownikiem działu fotoreportażu, by następnie pod koniec lat 80. przejść do „Non Stopu”. Jego współpraca z muzycznym dodatkiem do „Tygodnika Demokratycznego” wynikała z przypadku:

„(...) chodziłem po mieście, wolny strzelec. I kiedyś poszedłem do hotelu Victoria, dziś to Sofitel Victoria na Placu Zwycięstwa, zobaczyłem tam Wojtka Soporka (...). On się zapytał, co tutaj robię, ja odpowiedziałem, że rzuciłem pracę. Na co on: – «To fajno, przyjdź do nas». Zacząłem dopytywać się, jak tam u nich w redakcji, on odpowiada: – «No wiesz, koledzy nam odeszli, zwolnili się». Zdradziłem mu, że to właśnie ja ich przeciągnąłem. Popatrzył na mnie trochę krzywym wzrokiem... Ale przyszedłem do tego «Non Stopu», właśnie niedługo po tym, gdy przejął go Hołdys. To był 1988 rok”¹⁷⁸.

Z owym przejściem związana jest ciekawa historia, która odkrywa kulisy zmiany uwarunkowanej odejściem redaktora Wojciecha Manna oraz przejścia pałeczki w „NS” przez Zbigniewa Hołdysa. Ta zmiana nie do końca spodobała się współpracownikom redaktora W. Manna, którym zaproponowano przejście

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Tamże.

do „Magazynu Muzycznego”, gdzie będą mogli tworzyć rockowe pismo. W tym czasie Mirosław R. Makowski, mając na uwadze kolegów z „Non Stopu” oraz będąc zwolennikiem zmian skorelowanych z przekształceniem pisma na bardziej rockowe, prowadził rozmowę z ówczesnym redaktorem „MM”, chcąc wynegocjować jak najlepsze warunki. Przede wszystkim nie chciał, by Adam Halber jako kierownik działu zagranicznego decydował o gazecie. Jednak, jak to w PRL-u bywało, wiele rzeczy pozostawało niezmiennymi. W tej sytuacji M.R. Makowski ponownie podjął się rozmowy z redaktorem naczelnym, która zakończyła się jego odejściem. Drugim powodem był grafik, który starał się uczynić z „MM” drugie „Na Przełaj”, co nie było zgodne z wizją fotografa i młodego grafika. W czasie, gdy M.R. Makowski zwolnił się z „MM”, z „Non Stopu” przeszli do niego m.in. Roman Rogowiecki, który został zastępcą redaktora naczelnego, oraz Grzegorz Brzozowicz, będący publicystą¹⁷⁹.

W „Non Stopie” M.R. Makowski stał się odpowiedzialny za oprawę graficzną pisma, co spowodowało widoczne zmiany w formie i formule pisma, a także poprawiło jego sprzedaż¹⁸⁰. Ostatnim przygotowanym przez niego numerem był numer październikowy z 1989 roku. Natomiast już rok później, w 1990 roku, Makowski założył własną firmę projektową¹⁸¹. Od 2003 roku stale współpracuje z czasopismem „Przegląd Filozoficzno-Literacki”. Oprócz fotografii zasłynął również jako projektant okładek płyt. Jedną z ciekawszych była okładka LP Kultu z czarną „kasetą” na żółtym tle (rycina 10).

W 1990 roku stanowisko zastępcy redaktora naczelnego i sekretarza pozostawało puste, z tego względu niezwykle ważną rolę przypisać można w tworzeniu periodyku redaktorowi artystycznemu, a funkcję tę pełnił wówczas – Krzysztof Kain May (ur. 1953 w Warszawie). Jest to artysta związany z polską sceną alternatywną i punk rockiem, który współtworzył pierwsze festiwale w Jarocinie, malując z kapelami na żywo na scenie; autor okładek płytowych, tekstów piosenek (m.in. dla grupy TNT), twórca scenografii teatralnych i koncertowych (m.in. Jesień Mokotowska, Poza kontrolą, Zadymy itd.)¹⁸². Jego prace są krytyką kultury masowej, konsumpcyjnego życia, życia politycznego, a przyświeca im motto: „Ponieważ każdy z nas jest w środku trochę magiczny, a z wierzchu śmieszny, normalny, czasem makabryczny, więc nigdy taki sam, nigdy dla wszystkich śliczny (...) bo przecież cały świat jest

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ Zob. mr makowski, *mr makowski*, <https://pracownia52.pl/www/> (06.2022); mr m., *mr makowski (1952–...)*, https://makowski.info/?page_id=121 (10.06.2022).

¹⁸² Zob. Z.M – Krzysztoff Skain May w opracowaniu, <http://www.skain.art.pl/biogra/70-z-m-krzysztoff-skain-may-w-opracowaniu.html> (9.08.2022).

też makabryczny”¹⁸³. Ich namiastkę można było zobaczyć właśnie na łamach „NS” (rycina 11). Co więcej, jego zainteresowanie muzyką ska¹⁸⁴, makrobiotyką i kulturami Dalekiego Wschodu, również miało swoje odbicie w tematach poruszanych w magazynie w tekstach takich jak: np. *Honda, Mishio Kuchi – Makrob* (makrobiotyka), *Festiwal Zielonej Herbaty, Shiatsu, Taiji przy muzyce* (kultury Dalekiego Wschodu), *Dzień Ziemi 22 IV 90 Earthday, Ratować ziemię* (ekologizm), *Tranzytoryjna Formacja Totart* (sztuka alternatywna) i wiele innych. Jak sam o sobie pisał:

„Krzysztoff Skain May – syn warszawskiego bikiniarza, przez wiele lat nie chciał wiedzieć o tym fakcie, ale krew i geny jednak dały znać o sobie. Malarz, grafik, poeta, tekściarz, scenograf, inscenizator, performer, muzyk, publicysta, artysta «użytkowy», ostatnio MC... – generalnie prawdziwy, totalny artysta, choć konsekwentnie offowy. Nie może odnaleźć się w dzisiejszych czasach i dlatego antydatuje swoje prace. W latach 80. i 90. cofał się o 1000 lat. Dziś chciałby żyć w 207 roku naszej ery”¹⁸⁵.

Rycina 10. Okładka LP Kultu pt. *Kaseta*, zaprojektowana przez M.R. Makowskiego¹⁸⁶



¹⁸³ Muzeum Śląska Cieszyńskiego, *Krzysztof Skain May – nie daj się smutkowi*, http://muzeumcieszyn.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=152 (3.01.2023); J.K. Wasilewski, *Nie daj się smutkowi*, https://www.bu.kul.pl/art_11477.html (3.01.2023).

¹⁸⁴ Styl muzyczny zapoczątkowany w drugiej połowie lat 50. w Kingston na Jamajce.

¹⁸⁵ *Z.M – Krzysztoff Skain May w opracowaniu*, <http://www.skain.art.pl/biogra/70-z-m-krzysztoff-skain-may-w-opracowaniu.html> (9.08.2022).

¹⁸⁶ Zob. mr makowski, *Kult*, https://pracownia52.pl/www/?page_id=421 (15.02.2023).

Rycina 11. Prace artysty i grafika „Non Stopu” w numerach 1–6 w 1990 roku



Dodatkowo, pismo tworzył zespół redagujący oraz stali współpracownicy¹⁸⁷ – wśród których należy szczególnie wspomnieć: Jerzego Bojanowicza, Jan Skaradzińskiego, Filipa Łobodzińskiego czy Grzegorza Brzozowicza, którzy przyczynili się do rozwoju pisma. Pierwszy z nich – Jerzy Bojanowicz, dziennikarz prasowy i radiowy, związany był z „Non Stopem” niemal przez cały okres jego istnienia. Był autorem licznych tekstów, wywiadów oraz cyklicznych rubryk, m.in. *Dyskografia polskiej muzyki młodzieżowej*. W latach 1983–1989 pełnił funkcję redaktora serwisu krajowego, a w 1988 roku – wraz z Rogowieckim i Soporkiem – zastępcy redaktora. Po zmianach organizacyjnych wszedł w skład zespołu redagującego, w którym zasiadał do 10 numeru z 1989 roku, by następnie wejść w rolę stałego współpracownika. Jego miejsce w serwisie krajowym zajął Jan Skaradziński (ur. 1963), dziennikarz muzyczny i autor cenionych książek o polskim rocku, m.in. *Encyklopedii polskiego rocka*, którą napisał wraz z Leszkiem Gnoińskim. Początkowo współpracował jako recenzent i korespondent festiwalowy, następnie został członkiem zespołu redagującego, a także autorem licznych materiałów dotyczących różnych aspektów rocka – zaczynając od polskiej sceny muzycznej, przez reklamę produktów, kończąc na słuchaczach i publiczności wydarzeń rozrywkowych.

Wyjątkowo ważną postacią końcowego okresu działalności pisma był Filip Łobodziński (ur. 1959), który przeszedł drogę od czytelnika, przez autora tekstów, do członka zespołu redakcyjnego¹⁸⁸. Jego debiutem był materiał z Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Alternatywnej „Marchewka”, gdzie

¹⁸⁷ Z uwagi na duże rozmiary, tabela umieszczona została w aneksie.

¹⁸⁸ Nazwisko F. Łobodzińskiego jako członka zespołu pojawia się w nr 4. z roku 1988.

współautorami byli: Tomasz Słoń, Maciej Tomek i Grzegorz Brzozowicz¹⁸⁹ (ur. 26 marca 1960) – dziennikarz popkulturowy i krytyk muzyczny, związany z wieloma tytułami prasowymi oraz radiową Trójką. Na łamach magazynu publikował recenzje, wywiady i teksty przekrojowe, m.in. poświęcone muzyce alternatywnej i scenom Europy Środkowo-Wschodniej, w tym kulturze byłej Jugosławii, współtworząc otwarty i międzynarodowy profil pisma.

Jednak artykuł, który wprowadził F. Łobodzińskiego do redakcji, dotyczył Paula Simona i jego albumu *Graceland*, który wywołał próby bojkotu ze względu na współpracę z muzykami z RPA, znajdującymi się pod wpływem międzynarodowej izolacji. Poprzez dzielenie się swoimi przemyśleniami, starał się ukazać, jak artysta zaangażowany jest w przełamywanie wykluczenia muzyków, jednocześnie podważając władzę *apartheidu*. Przez wzgląd na fakt, iż artykuł powstał w oparciu o materiały pochodzące z amerykańskiej prasy, autor zdecydował się go podpisać – *Opr. Filip Łobodziński* (rycina 12). Był to początek bardzo dobrej współpracy z magazynem, który redaktor Filip Łobodziński wspomina tak:

„Przekazałem artykuł do redakcji – wtedy zanosilo się go w trzech kopiach i niedługo później, pod koniec roku zadzwonił do mnie Wojciech Sopotek, wówczas sekretarz redakcji «Non Stopu». Powiedział mi, że jest taka idea, abym to ja został sekretarzem redakcji, bo on będzie prawdopodobnie wice-naczelnym – czy coś takiego. Kompletnie mnie to zaskoczyło, ponieważ nie miałem pojęcia, na czym polega praca sekretarza redakcji – tak jak wspominałem, nigdy w życiu nie byłem w żadnej redakcji. Jednocześnie zaprosił mnie na spotkanie przedwigilijne w Remoncie, gdzie była cała redakcja. Przyszedłem i pamiętam, że właśnie wtedy Hołdys powiedział do reszty członków: «To jest właśnie Filip Łobodziński, który nas to wszystkich koledzy, zawstydził, tym w jaki sposób napisał artykuł. To jest przyszłość dziennikarstwa». I takie było moje wejście”¹⁹⁰.

W 1989 roku został sekretarzem redakcji. Do „NS” wniósł rozległe kompetencje kulturowe i językowe, w tym biegłą znajomość języka hiszpańskiego, a także doświadczenie aktorskie oraz międzynarodową perspektywę. Po zamknięciu „Non Stopu” rozwijał bogatą karierę dziennikarską, translatorską i medialną. Związany z „Magazynem Muzycznym”, a następnie z czasopismami „Rock’n’Roll”, „Obserwator Codzienny”, w którym został redaktorem działu zagranicznego, a także miesięcznikami „Machina” i „Max”. W tym czasie współpracował również z radiową Trójką oraz TVP1.

¹⁸⁹ Zob. TVP, *Portrety dokumentalne – Grzegorz Brzozowicz*, <https://www.tvp.pl/program-tv/portrety-dokumentalne-grzegorz-brzozowicz/63442780d034106905704468>, (22.12.2023).

¹⁹⁰ Wywiad z F. Łobodzińskim z dnia 7 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

Rycina 12. Artykuł autorstwa F. Łobodzińskiego dotyczący prób bojkotu artysty Paula Simona, zawarty w „NS” nr 1 z 1988 r.



Oprócz stałych współpracowników należałoby wymienić również autorów poszczególnych tekstów. W sumie na łamach „Non Stopu” opublikowało swoje teksty 366 autorów znanych z imienia i nazwiska; pod pseudonimem lub akronimem ukazało się 829 tekstów. Niektóre publikacje podpisywane były jako redakcja (203 wypowiedzi), by wyrazić jednomyślność w jakiejś konkretnej sprawie, przykładowo: *Nekrolog Jarocina* opublikowany w numerze 9 w roku 1988 (rycina 13) lub jako komentarz redakcji wprowadzający materiał, nową rubrykę i in. Niekiedy w tym celu wykorzystywano również poszczególne litery: „x”, „y” lub „xyz” i inne tego typu kombinacje, których ukazało się 46 wzmianek, notatek czy zapowiedzi.

[illegible]

¹⁹¹ M.R. Makowski, *Non Stop (1988–1989)*, https://pracownia52.pl/www/?page_id=13 (14.05.2022).

Grzegorz Brzozowicz (72 materiały) oraz Adam Grzegorzczuk (69 materiałów). Natomiast w pierwszej dziesiątce znaleźli się autorzy używający pseudonimów, takich jak Kontrabasista, który stworzył cykl 68 felietonów zatytułowany *Kluczem basowym*, publikowany na trzeciej stronie czasopisma, oraz IBIS (znany również jako Andrzej Ibis-Wróblewski), którego materiały składały się z 68 elementów, w tym cykl felietonów *Piórkiem Ibisa* oraz treści w rubryce *Nasza Płytoteka*¹⁹². Jerzy Bojanowicz, pisząc pod akronimami: JB, J.B. Boj, j.boj, jboj, boj. (wicz) – w różnych wariacjach, zaś pod pseudonimem Bojan opublikował na łamach magazynu 89 materiałów. Zazwyczaj były to teksty dotyczące fonografii, takie jak np. *Bestsellery Polskich Nagrań*, sylwetek artystów w ramach rubryki *Kompozytor miesiąca*, wywiady w ramach cyklicznej rubryki: *Rozmowy NS* i inne. Roman Rogowiecki pod pseudonimem Ro-Ro w różnym zapisie oraz zróżnicowanymi akronimami opublikował 56 materiałów. Były to głównie recenzje płyt lub notatki seryjne w ramach serwisu zagranicznego. Tymczasem Roman Waschko opracował 52 materiały; dalej, Sławomir Gołaszewski opublikował pod pseudonimem lub akronimem 47 materiałów. Natomiast Antoni Piekut podpisuje się jedynie nazwiskiem pod 47 tekstami, głównie były to recenzje płyt z działu *Albumy*.

Przedstawione zestawienie osób związanych z „Non Stopem” oraz skala ich aktywności publikacyjnej i organizacyjnej pozwalają uchwycić zaplecze redakcyjne pisma i sposób funkcjonowania autorów w jego obrębie. Obrazuje, kto tworzył treści magazynu, w jakim zakresie oraz z jaką częstotliwością, jednocześnie nie wyczerpując do końca obrazu działania „NS”. Równie istotne pozostaje bowiem to, jak teksty te były rozmieszczane, porządkowane i eksponowane na łamach kolejnych numerów. Dopiero uwzględnienie układu działów i rubryk pozwala zobaczyć, w jaki sposób redakcja organizowała materiał redakcyjny i nadawała mu spójną formę.

KONSTRUKCJA PISMA – CZYLI DZIAŁY I RUBRYKI

„Non Stop” od początku swojego istnienia miał charakter magazynu muzycznego o dynamicznej i zmiennej strukturze redakcyjnej. Jego układ nie był w pełni stały, co różniło go od wielu innych czasopism branżowych czy popularnych. Na przestrzeni lat pojawiały się zarówno stałe działy i rubryki cykliczne, jak i formy efemeryczne – funkcjonujące przez krótki czas, niekiedy tylko w jednym numerze. Taka konstrukcja odzwierciedlała nie tylko bieżące potrzeby redakcji i dostępność materiałów, lecz także zmieniający się kontekst społeczno-kulturowy

¹⁹² Nazwa tej rubryki ewoluowała od *Nasza Płytoteka* do *Z naszej płytoteki*.

oraz możliwości edytorskie, które ulegały przeobrażeniom szczególnie po 1988 roku, kiedy pismo zaczęło ukazywać się w wersji kolorowej. Podstawowym celem redakcji było zachowanie równowagi pomiędzy treściami informacyjnymi a materiałami o charakterze edukacyjnym, rozrywkowym czy refleksyjnym. Z tego względu konstrukcja pisma była wielowarstwowa – obejmowała różnorodne formy dziennikarskie i pozadziennikarskie, a także rubryki o zróżnicowanym stopniu formalizacji. Strukturalną jednostką najwyższego rzędu był dział¹⁹³, a następnie rubryka¹⁹⁴ oraz wypowiedź¹⁹⁵. Do pozostałych elementów budujących magazyn należą: tytułatura (okładka czasopisma, w skład której wchodzi między innymi: tytuł i podtytuł, numer bieżący i ciągły, data wydania, częstotliwość ukazywania się, cena oraz numer ISSN i indeksu); metryczka czasopisma (inaczej stopka redakcyjna, która obejmuje podstawowe informacje na temat redakcji, dane adresowe, nakład czy warunki prenumeraty) oraz spis treści. Te trzy komponenty wraz z działami stałymi stanowią najbardziej stały element pisma. Najwięcej przemian dotknęło spis treści, który w ostatnich latach funkcjonowania pisma składał się jedynie ze słów kluczowych określających tematykę lub tytułów artykułów umieszczonych na okładce. Pojawiały się również numery, w których nie był w ogóle publikowany. Pod kątem *designu* i miejsca publikacji zmieniała się również stopka redakcyjna, która treściowo pozostawała stała. Brak stałego miejsca oraz zmiany w zakresie formy graficznej charakterystyczne były dla kolorowego „NS”. Podobne „szaleństwo” w zakresie formy graficznej kolor przyniósł okładce (o której więcej będzie przy okazji omawiania estetyki pisma).

Najbardziej stabilny i powtarzalny układ związany z treścią „Non Stopu” opierał się na podziale treści na trzy zasadnicze bloki:

- 1. Dział krajowy** – obejmujący wiadomości, artykuły i recenzje poświęcone polskiej scenie muzycznej. To tutaj znajdowały się sylwetki krajowych artystów, relacje z koncertów i festiwali, a także komentarze dotyczące aktualnych zjawisk muzycznych w Polsce. Dział ten spełniał szczególnie istotną

¹⁹³ Dział w czasopiśmie – stała część magazynu wyodrębniona ze względu na tematykę, źródło informacji, gatunek dziennikarski, funkcje lub adresata; z reguły wyróżniony odrębnym elementem graficznym, tytułem; pojawiająca się z określoną regularnością. Przykładowo: dział zagraniczny.

¹⁹⁴ Rubryka to element niższego rzędu, stanowiła odrębną tematycznie, niewielką część tekstu na kolumnie dziennika lub czasopisma, posiadającą najczęściej stały tytuł oraz miejsce. Rubryki mogły mieć charakter cykliczny (wracające regularnie) albo efemeryczny (ukazujące się tylko raz czy dwa). Były w dużej mierze zależne od koncepcji redakcyjnej, dostępności materiałów i zainteresowania czytelników. W „Non Stopie” skład uzależniony był zarówno od warstwy estetycznej, jak również od hierarchii ważności publikowanych informacji. Stąd cykliczne rubryki czy działy nie posiadały stałego miejsca.

¹⁹⁵ Wypowiedź natomiast odnosi się do pojedynczego tekstu – może on posiadać kontynuację lub należeć do cyklu autorskiego albo funkcjonować samodzielnie. Redakcja „Non Stopu” posługiwała się trzema podstawowymi kategoriami wypowiedzi: cykliczne, publikowane w częściach oraz jednostkowe.

rolę w budowaniu poczucia wspólnoty czytelniczej, integrując środowisko wokół rodzimej twórczości.

2. **Dział zagraniczny** – prezentujący muzykę światową, w tym nowości płytowe, wywiady z artystami, omówienia trendów oraz przekłady zagranicznych publikacji. Z jednej strony pozwalał czytelnikom poszerzać horyzonty muzyczne, z drugiej – budował obraz polskiej sceny w odniesieniu do jej międzynarodowego kontekstu.
3. **Listy czytelników** – pełniące funkcję interakcyjną i fatyczną. Rubryka ta umożliwiała odbiorcom aktywne współtworzenie pisma, dzielenie się opiniami, pytaniami i komentarzami. Dzięki temu „Non Stop” nie był jedynie magazynem informacyjnym, lecz także forum wymiany myśli i doświadczeń muzycznych.

Ten trójdziałowy podział stanowił rdzeń konstrukcyjny pisma, wokół którego redakcja budowała kolejne rubryki – zarówno o charakterze stałym, jak i tymczasowym. Były one zróżnicowane gatunkowo, pełniły rozmaite funkcje i zmieniały się w zależności od potrzeb redakcji czy zainteresowania czytelników. Wyróżnić można dwa podstawowe typy:

1. **Rubryki cykliczne** – czyli te, które pojawiały się regularnie, miały własny tytuł i temat przewodni. Mogły przybierać różne formy gatunkowe, a częstotliwość ich publikacji zależała od dostępności materiałów. Dobrym przykładem jest seria *Rozmowy NS*, w której publikowano wywiady z artystami – ich pojawienie się uzależnione było od tego, czy redakcji udało się pozyskać interesującego rozmówcę. Podobnie działały takie rubryki jak *Twarz miesiąca* czy *Sylwetki*, które jednak ustępowały miejsca relacjom festiwalowym, gdy te miały większą wartość informacyjną.
2. **Rubryki efemeryczne** – ukazujące się jedynie raz lub dwa razy, często z powodu niewielkiego zainteresowania. Należały do nich m.in. *Nowe głosy* – *nowe twarze* czy autorska rubryka Marka Garzteckiego *33 1/3*, zawierająca recenzje najciekawszych płyt z Zachodu.

Charakter i ton rubryk bywał bardzo różny: od krótkich, informacyjnych notatek, jak w *Słowniczku awangardy beatowej*, po barwne, autorskie felietony, gdzie najważniejsza była osobowość i styl piszącego. Do tej grupy należały m.in. teksty z cyklu *Piórkiem Ibisa*, *Kluczem basowym*, *Opowieści słonia*, *Puk puk* czy *Między dźwiękami*. Niektóre z nich miały swoje stałe miejsce – np. *Między dźwiękami* przez długi czas zamykały numer na ostatniej stronie – inne migrowały po łamach pisma. Odrębną kategorię stanowiły pojedyncze działy, w ramach których pod jednym tytułem publikowano kilka tekstów, zwykle różnych autorów. Przykładem może być dział *MIDEM '84*, który powstał z uwagi na tytułowy festiwal i składał się z 3 tekstów: *Szlagier sezonu: MUZYKA TELEWIZyjNA* Romana Waschko, *Nastroje i niespodzianki* Andrzeja Tylczyńskiego oraz

Music at Midem from Poland '84 Romana Rogowieckiego, opublikowanych pod wspólnym tytułem. W podobny sposób zaprezentowano materiały dotyczące Festiwalu Interwizja (*Chata Morgana* – Krystiana Brodackiego, *Co mówią Goście?* będące rozmową Jacka Sylwina z Chrisem Johnem¹⁹⁶ oraz BK z Joe Napoli¹⁹⁷).

Los rubryk i działów zależał zarówno od decyzji redakcyjnych, jak i okoliczności: niektóre znikwały, bo wyczerpywała się ich formuła, inne wracały po przerwie (jak *Jazz*) albo ulegały przekształceniu (np. *Z zagranicy telegraficznie*). Bywało też, że jedna rubryka stawiała się załącznikiem nowej – tak było w przypadku *Powiedzieli*. Na decyzje o ich tworzeniu lub likwidacji wpływała dostępność informacji, zainteresowanie publiczności, ale także zakończenie współpracy z autorem (np. z powodu zmiany zawodowej, a niekiedy – śmierci twórcy).

Jeśli chodzi o same wypowiedzi publikowane w piśmie, wśród nich wydzielono trzy typy:

- **cykliczne** – czyli powtarzające się teksty jednego autora, utrzymane w spójnym stylu i wyraźnie oznaczone jako element większej całości. Były to faktyczne cykle publicystyczne lub krytyczne, które pełniły funkcję stałego punktu odniesienia dla czytelnika. Dobrym przykładem jest publikowany w latach 1979–1981 cykl Jerzego Wertensteina-Żuławskiego *To tylko rock and roll?*, w którym autor stawiał pytania o istotę i kulturowe znaczenie rocka. Podobny charakter miały *Klasyki gitary elektrycznej* Krzysztofa Wodniczaka (1973), w których w sposób systematyczny przybliżano sylwetki najważniejszych gitarzystów;
- **w częściach** – materiały kontynuowane w kolejnych numerach, np. *James Quill Smith opowiada* spisany przez Wojciecha Soporka, publikowany w trzech odsłonach w 1981 roku;
- **pojedyncze** – stanowiły najliczniejszą grupę, obejmującą niemal dwa tysiące jednostek tekstowych w całym dorobku pisma. Były to materiały niezwiązane z żadnym cyklem ani serią: recenzje płyt, relacje z koncertów, krótkie komentarze, noty biograficzne, a także teksty o charakterze okolicznościowym. W ich przypadku decydująca była nie tyle systematyczność, ile doraźna aktualność tematu i potrzeba redakcyjna.

Różnica pomiędzy wypowiedziami cyklicznymi a tymi publikowanymi w częściach polegała przede wszystkim na stopniu ich zamknięcia: cykle były

¹⁹⁶ Przedstawiciel EMI Ltd. – przedsiębiorstwa powstałego w 1931 roku z połączenia brytyjskiego Columbia Graphophone Company i Gramophone Company, z siedzibą w Londynie zaliczanego do wielkiej czwórki wytwórni płytowych. Obecnie funkcjonuje pod nazwą EMI Group. Pod szyldem EMI wydawali swoje płyty m.in. Sex Pistols, Depeche Mode, The Beatles, Coldplay, 30 Seconds to Mars, jak również Edyta Górniak.

¹⁹⁷ Amerykański producent impresario jazzowy i agent, znany jako agent Cheta Bakera. Słynął z organizacji Międzynarodowego Festiwalu Jazzowego w Comblain-La-Tour. Zmarł w 1989 roku.

formalnie niezależnymi, powtarzalnymi artykułami, natomiast teksty „w częściach” stanowiły element jednej większej narracji, rozłożonej w czasie. Wypowiedzi w „Non Stopie” miały bardzo zróżnicowany charakter gatunkowy – od klasycznych recenzji, przez felietony i wywiady, aż po eseje i teksty o tonie literackim. W tym sensie stanowiły najpełniejszy wyraz pluralizmu redakcji i wskazują, że magazyn nie był jedynie kroniką muzyczną, lecz także platformą prezentacji autorskich stylów i eksperymentów formalnych.

Analizując konstrukcję „Non Stopu” warto zwrócić uwagę nie tylko na formalny podział na działy, rubryki i typy wypowiedzi, lecz także na pełnione przez nie funkcje komunikacyjne. Poszczególne części pisma odpowiadały bowiem na różne potrzeby czytelników – od przekazywania informacji, po budowanie więzi wspólnotowej czy ekspresję artystyczną. Najbardziej podstawową rolą pisma było przekazywanie wiadomości o świecie muzyki (funkcja informacyjna). Pełniły ją przede wszystkim recenzje płyt, relacje z koncertów i festiwali, a także artykuły problemowe. Przykładem mogą być noty w dziale krajowym, które dokumentowały rozwój rodzimej sceny muzycznej, albo cykl *Z kraju jednym tchem*, zawierający syntetyczne informacje z życia artystycznego. Również dział zagraniczny pełnił funkcję informacyjną, wprowadzając polskich czytelników w aktualne zjawiska światowej popkultury. Silnie obecna była także funkcja ekspresyjna, wyrażająca osobowość autora i jego emocje wobec opisywanych zjawisk. Najpełniej realizowały ją felietony i autorskie rubryki, takie jak *Opowieści stonia* czy *Nasz felieton*. Ich wartość nie sprowadzała się do czystej informacji, lecz do stylu, humoru, ironii bądź zaangażowania emocjonalnego piszącego. Ekspresja autora stanowiła tu element równoważny wobec treści merytorycznej. Stałą rolę odgrywała funkcja fatyczna, czyli podtrzymywanie kontaktu pomiędzy redakcją a czytelnikami. Przejawiała się ona w szczególności w dziale *Listy do redakcji*, który umożliwiał interakcję, wymianę opinii i stwarzał wrażenie wspólnoty. Warto dodać, że ta rubryka miała nie tylko znaczenie społeczne, ale także praktyczne – pozwalała redakcji sondować zainteresowania odbiorców i dostosowywać treści do ich oczekiwań. Choć rzadziej eksponowana, funkcja poetycka również była obecna. Realizowała się w tekstach, które przekraczały ramy klasycznej publicystyki – na przykład w rubryce *Trawa*, publikującej wiersze i krótkie formy literackie, a także w drukowanych na łamach czasopisma tekstach piosenek. W takich sytuacjach język stawał się celem samym w sobie, a jego estetyka ważniejsza była niż informacja. Wreszcie warto wskazać na funkcję performatywną, obecną w wypowiedziach o charakterze deklaratywnym. Mogły to być oświadczenia artystów, teksty manifestacyjne lub recenzje, które nie tylko relacjonowały fakty, ale poprzez swój ton stawały się aktem wartościowania czy interwencji. Rubryki takie jak *Powiedzieli* wprowadzały do pisma element quasi-performansu, utrwalając w druku wypowiedzi muzyków i czyniąc je częścią dyskursu publicznego.

Wielość funkcji realizowanych przez poszczególne rubryki i teksty wskazuje, że „Non Stop” nie był jedynie medium informacyjnym. Był równocześnie przestrzenią ekspresji autorskiej, forum interakcji, miejscem artystycznych eksperymentów i areną deklaracji ideowych. Ta różnorodność wpisuje się w szerszy obraz periodyku jako magazynu wielogłosowego i hybrydycznego, wymykającego się prostym klasyfikacjom gatunkowym.

NARODZINY MAGAZYNU: „NON STOP” W LATACH 70. I NA POCZĄTKU LAT 80.

Pierwszy okres działalności „NS”, obejmujący lata siedemdziesiąte do czerwca 1983 roku, to czas kształtowania się tożsamości pisma. Kierowane najpierw przez Andrzeja Tylczyńskiego, a następnie przez kolegium redakcyjne, czasopismo wypracowywało wówczas swoją formułę, wprowadzając rozwiązania, które na wiele lat zdefiniowały jego charakter. Już w pierwszym numerze zarysowano misję magazynu – miał on służyć „szerzeniu wiedzy na temat szeroko pojętej rozrywki wśród młodych czytelników i fanów muzyki”¹⁹⁸. W strukturze pisma istotne miejsce zajmowały stałe działy i cykliczne rubryki. Wśród nich szczególną rolę pełniły *W kraju* i *Z zagranicy*, które stanowiły swoistą kronikę życia muzycznego, dostarczając zarówno informacji o działalności polskich artystów, jak i wiadomości z rynku światowego. Uzupełniała je *Mozaika Z.K. Rogowskiego*, prezentująca bieżące wydarzenia muzyczne i rozrywkowe w ujęciu bardziej syntetycznym. Te rubryki pełniły funkcję edukacyjną – kształtowały orientację czytelników w realiach polskiej i międzynarodowej sceny muzycznej – a jednocześnie wprowadzały element interwencyjny, komentując sukcesy i porażki artystów. Szczególnym wydarzeniem było pojawienie się w 1980 roku działu *Jazz*, który obejmował zarówno aktualności, jak i rozbudowane formy informacyjne. Dział ten odzwierciedlał ówczesne zainteresowanie redakcji muzyką improwizowaną i starał się prezentować ją jako równorzędną składnik polskiej kultury muzycznej. Uzupełnieniem tego bloku był comiesięczny przegląd prasy – rubryka *Co w prasie piszczy?*, która wybierała motywy przewodnie i ukazywała, jak o muzyce piszą inne periodyki. Stanowiła ona forum refleksji, dyskusji i konfrontacji, łącząc rolę informacyjną z publicystyczną. Dopełnieniem części informacyjnej były cykle wywiadów *Rozmowy NS*, które dostarczały czytelnikom wglądu w plany artystyczne muzyków, ich refleksje na temat twórczości i spojrzenie na przemysł muzyczny. Ważnym obszarem pozostawała także felietonistyka, gdzie indywidualność autora wywierała znaczący wpływ na kształt przekazu. Znaczące miejsce zajmował *Kluczem basowym* pisany przez Kontrabasistę. Felieton

¹⁹⁸ A. Mirek-Rogowska, „Non Stop” – monografia czasopisma, dz. cyt., s. 152.

ten komentował polski *show-business*, często w tonie polemicznym i krytycznym. Przykładowo, w tekście *Cygan zawinił* autor podejmował problem stereotypowego obwiniania muzyki młodzieżowej – najpierw jazzu, później big-beatu i rocka – za brak nowych talentów piosenkarskich. Krytyczny charakter miały również rozważania o reprezentowaniu polskiej sceny na międzynarodowych targach muzycznych MIDEM, które często ukazywano w negatywnym świetle, wskazując na słabość krajowego przemysłu fonograficznego. Do innych cyklicznych felietonów należały *Piórką Ibisa* Andrzeja Ibisa-Wróblewskiego, koncentrujące się na fonografii i roli mediów w kształtowaniu gustów muzycznych, oraz *Opowieści słoniat* autorstwa elephant, w których omawiano kwestie technologiczne, kulisy kariery artystycznej i problemy społeczno-kulturowe młodzieży. Lech Terpiłowski w rubryce *Między dźwiękami* podejmował z kolei tematykę edukacji muzycznej, rynku książki i prasy muzycznej, a także roli mediów w promowaniu muzyki.

Okres ten obfitował również w rubryki poświęcone prezentacji artystów. Na łamach magazynu pojawiały się cykle takie jak *Sylwetki*, *Twarze miesiąca* Rafała Szczęsnego-Wagnerowskiego czy *Kompozytor miesiąca*, które przedstawiały biografie i działalność twórczą muzyków. Odrębny charakter miały *Zapiski „Łowcy gwiazd”: Mówili mi...* Zygmunta Kiszakiewicza – bazujące na wypowiedziach artystów, które redaktor opracowywał w formie narracji o ich twórczości, życiu i stosunku do nowinek technologicznych. W ten sposób „głos artystów” stawał się równorzędnym elementem narracji redakcyjnej. Natomiast Aleksander Jerzy Rowiński w cyklu *Musicale... Musicale...* koncentrował się na specyfice musicalu jako gatunku oraz na jego obecności w polskim życiu rozrywkowym, zwracając uwagę na powiązania muzyki z filmem i teatrem. Stałym elementem pierwszego okresu były relacje z wydarzeń muzycznych. „Non Stop” regularnie omawiał najważniejsze festiwale w Polsce: Jazz nad Odrą, Jazz Jamboree, FAME w Świnoujściu, a także festiwale w Opolu, Sopocie, Kołobrzegu i Zielonej Górze. Relacjonowano również wydarzenia branżowe – MIDEM, Międzynarodową Wiosnę Estradową czy IMIC w Londynie i Berlinie. Teksty te nie ograniczały się do relacji fakto-graficznych, lecz często zawierały komentarze dotyczące organizacji imprez, ich poziomu artystycznego oraz polityki kulturalnej, w ramach której się odbywały.

Lata siedemdziesiąte i początek osiemdziesiątych to etap, w którym „Non Stop” zyskał status kluczowego magazynu muzycznego w Polsce. Pismo łączyło funkcję kroniki życia muzycznego z rolą krytyczną i edukacyjną, tworząc przestrzeń dla informacji, dyskusji i refleksji. Stabilny układ działów i bogata felietonistyka współtworzyły jego rozpoznawalny profil, a szerokie spektrum tematyczne – od big-beatu i jazzu po musical i technologie muzyczne – sprawiało, że magazyn adresowany był do odbiorcy poszukującego zarówno wiedzy, jak i interpretacji. Był to okres „narodzin” i konsolidacji – moment, w którym ukształtowały się podstawy redakcyjnej tożsamości „NS”.

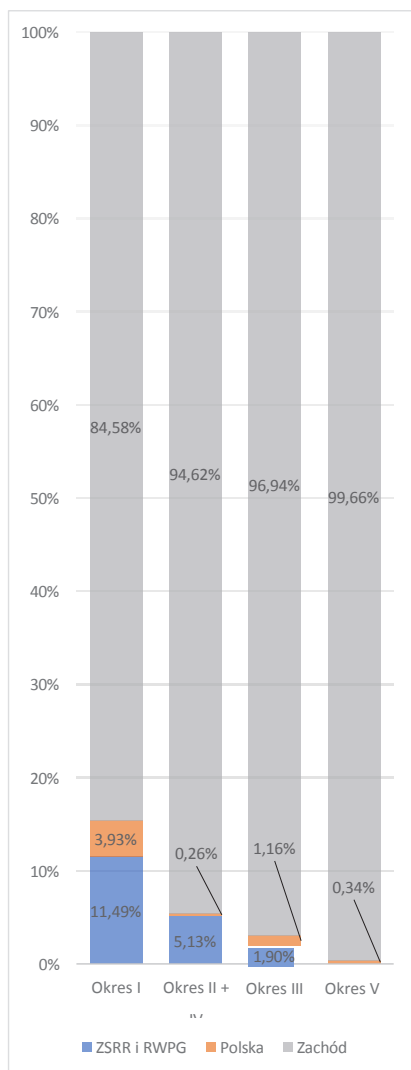
EWOLUCJA FORMUŁY „NON STOPU” W POŁOWIE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Kolejny etap funkcjonowania magazynu „Non Stop” związany był z działalnością redakcji kierowanej przez Wojciecha Manna, Romana Rogowieckiego oraz Jana Chojnackiego. Po przejęciu czasopisma i względnym ustabilizowaniu się sytuacji organizacyjnej zespół ten rozpoczął stopniowe wprowadzanie zmian, których celem było nadanie piśmu większej swobody, określanej przez samych twórców mianem „luzu”. Zmiany te nie miały charakteru rewolucyjnego, lecz polegały raczej na modyfikowaniu istniejących rozwiązań, ich odświeżeniu oraz przesunięciu akcentów tematycznych i formalnych.

W dalszym ciągu istotną część magazynu stanowiły działy informacyjne poświęcone polskiej i zagranicznej scenie muzycznej oraz artystycznej – mowa tutaj o *Z zagranicy w telegraficznym skrócie* oraz *Z kraju jednym tchem*. Materiały te publikowane były w formie notatek seryjnych, co pozwalało na syntetyczne przedstawianie wielu wydarzeń w jednym numerze. Szczególną uwagę przeznacza się działowi *Z zagranicy w telegraficznym skrócie*, który – obok zmian graficznych – został rozbudowany pod względem merytorycznym. Starano się dostarczać większą liczbę informacji dotyczących zachodniej sceny muzycznej, co znalazło odzwierciedlenie w rosnącym udziale notatek odnoszących się krajów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych (wykres 2). Zmiana ta była wyrażana na tle wcześniejszych okresów funkcjonowania pisma i świadczyła o dążeniu redakcji do poszerzania perspektywy międzynarodowej z akcentem na muzykę spoza ZSRR i krajów RWPG.

Istotnym elementem tego etapu było również wprowadzenie nowych działów tematycznych. Do struktury magazynu dołączyły *Albumy*, obejmujące recenzje płyt oraz *Na żywo*, w którym publikowano omówienia koncertów i festiwali. Oba działy odpowiadały na rosnące zainteresowanie czytelników zarówno fonografią, jak i wydarzeniami muzycznymi odbywającymi się w kraju i za granicą. Z czasem pojawiła się także *Foto Balanga*¹⁹⁹ – rubryka o charakterze wizualnym, wzmacniająca dokumentacyjny i reporterski wymiar pisma. Równolegle redakcja zdecydowała się na publikowanie list przebojów z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych pt. *LP 10* oraz *Tego słucham*, prezentującej propozycje piosenek wybieranych przez artystów i dziennikarzy. Stałym i ważnym elementem struktury pisma było również kalendarium, w którym zamieszczano informacje o kluczowych wydarzeniach z historii rocka – zarówno w Polsce, jak i na świecie. Rubryka ta pełniła funkcje porządkującą i edukacyjną, wpisując bieżące zjawiska w szerszy kontekst historyczny.

¹⁹⁹ Zapis nie był jednoznacznie ustalony ze względu na użytą w logo grafikę.

Wykres 2. Notatki seryjne w dziale zagranicznym z podziałem na poszczególne okresy

Źródło: opracowanie własne

Poza stałymi działami i rubrykami na uwagę zasługiwały tzw. *cover story*, czyli teksty wiodące, wyznaczające temat przewodni danego numeru. Były one często zapowiadane na okładce i stanowiły punkt odniesienia dla pozostałych materiałów. Przykładem mogą być numery skupione na muzyce heavy metalowej (nr 2 z 1984 roku oraz nr 5 z 1985 roku), które spotkały się z zauważalnym zainteresowaniem czytelników²⁰⁰. *Cover story* nadawały

²⁰⁰ W. Soporek (red.), *Obladi oblada*, „Non Stop” (1987) nr 1, s. 31.

poszczególnym wydaniom wyraźny profil tematyczny i wzmacniały tożsamość magazynu.

W tym okresie istotne miejsce zajmowały także wypowiedzi publikowane w odcinkach. Jednym z najbardziej rozbudowanych był cykl *Roots, rock, reggae*, obejmujący osiem części ukazujących historię muzyki reggae i jej związki z rockiem. Godnym podkreślenia przykładem był również tekst *Roxy Music – prowokujący teatr elegancji*, w którym autor odnosił się do twórczości Bryana Ferry’ego i znaczenia zespołu Roxy Music dla rozwoju rocka oraz nurtu new romantic²⁰¹. Tymczasem Jerzy Bojanowicz podejmował temat przemysłu fonograficznego, dokonując jego podsumowania w materiałach *Fonografia ’84* oraz *Polska fonografia ’86*. Na łamach magazynu pojawiały się także cykle poświęcone zagranicznej scenie muzycznej i szeroko pojętej kulturze popularnej. Relacja z podróży Wojciecha Manna *Dziewięć godzin różnicy* ukazywała różnice w funkcjonowaniu prasy muzycznej na Zachodzie i w krajach bloku wschodniego. Przemysław Mroczek w cyklu *Zrób to sam*²⁰² przybliżał natomiast działalność niezależnych wytwórni płytowych w Wielkiej Brytanii, wskazując na alternatywne modele funkcjonowania rynku fonograficznego. Innym przykładem był tekst *Przełom w Burdelu*²⁰³, poświęcony Gdańskiej Scenie Alternatywnej²⁰⁴ i działalności niezależnych zespołów działających poza głównym obiegiem.

Podobnie jak w latach wcześniejszych, „Non Stop” szeroko relacjonował wydarzenia festiwalowe – zarówno krajowe, jak i zagraniczne – a także koncerty artystów z różnych stron świata odbywające się w Polsce. Materiały te uzupełniane były tekstami opisującymi sceny muzyczne funkcjonujące w odmiennych kontekstach kulturowych oraz działalności niezależnych wytwórni płytowych. Równolegle redakcja podejmowała refleksję nad kondycją polskiego show-biznesu, próbując diagnozować jego problemy i wskazywać potencjalne kierunki wyjścia z impasu, który dotyczył branży muzyczną w analizowanym okresie. Całość tych działań pozwala uznać omawiany etap za czas stopniowego poszerzania tematyki, umiędzynarodowienia treści oraz większej swobody formalnej, przy jednoczesnym zachowaniu rozpoznawalnych elementów strukturalnych magazynu.

²⁰¹ G. Brzozowicz, *ROXY MUSIC – prowokujący teatr elegancji*, „Non Stop” (1984) nr 8, s. 12–13.

²⁰² P. Mroczek, *Zrób to sam*, „Non Stop” (1985) nr 6, s. 10–12.

²⁰³ G. Brzozowicz, *Przełom w Burdelu*, „Non Stop” (1986) nr 4.

²⁰⁴ Muzyczna inicjatywa powstała na początku lat 80., zakończyła działalność na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Zrzeszała zespoły o nonkonformistycznych poglądach, tworzące na terenie Trójmiasta. Swoje początki miała w nieistniejącym już Domu Kultury Suchanino „Burdł” w Gdańsku.

MIEDZY CHAOSEM A WOLNOŚCIĄ FORMY

Okres wydawania „Non Stopu” pod redakcją Zbigniewa Hołdysa, a następnie Sławomira Gołaszewskiego, stanowi jeden z najbardziej interesujących etapów w historii pisma, zwłaszcza z punktu widzenia jego formy graficznej i konstrukcji treści. Był to czas intensywnych poszukiwań, eksperymentów i stopniowego odchodzenia od wcześniej wypracowanej stabilności strukturalnej na rzecz bardziej swobodnego, często zmiennego układu numerów. W początkowej fazie magazyn zachowywał jeszcze względnie stałą konstrukcję, wyraźnie nawiązującą do poprzedniego okresu. Jednocześnie wprowadzono istotne modyfikacje, które sygnalizowały zmianę podejścia redakcyjnego. Zlikwidowano listę przebojów „NS”, a okładka zaczęła pełnić bardziej narracyjną funkcję – pojawiały się na niej zapowiedzi materiałów, fragmenty wypowiedzi oraz ilustracje odnoszące się bezpośrednio do treści numeru. Zmianie uległo również miejsce publikowania metryczki, którą najczęściej umieszczano pod działem z listami od czytelników, co dodatkowo podkreślało przesunięcie akcentów w hierarchii elementów pisma. Przemianom uległy także stałe działy i rubryki, które nie tylko zmieniały swoją oprawę graficzną, lecz często traciły jednoznacznie ustalone nazwy (rycina 14). Przykładem może być rubryka *Z kraju jednym tchem*, która ewoluowała, przyjmując różne warianty tytułu, m.in. *skraju czy z krajó*. W przypadku notatek zagranicznych coraz częściej rezygnowano z klasycznego tytułu, zastępując go rozwiązaniami graficznymi lub ogólnymi określeniami, takimi jak *zza granicy* czy *Ze świata*. Podobne zmiany dotyczyły działów z recenzjami płyt, koncertów, *Foto balangi* oraz rubryki z listami od czytelników. Choć forma i nazewnictwo ulegały fluktuacjom, zasadnicza tematyka poszczególnych działów pozostawała rozpoznawalna.

Charakterystyczną cechą kolorowego „Non Stopu” stał się brak stałości w graficznym opracowaniu numerów, co bezpośrednio wpływało na sposób konstruowania działów i rubryk cyklicznych. Najbardziej stabilnym elementem struktury pozostawał dział z listami od czytelników, który niemal zawsze pojawiał się na 30 stronie pisma, zachowując względnie jednolity układ graficzny. Wyjątkiem były jedynie dwa numery, w których rubrykę tę przeniesiono do środka magazynu, będące swego rodzaju eksperymentem ze strony redakcji.

Pomimo wielu zmian zarówno graficznych, jak i merytorycznych, nadal kontynuowano ciągłość rubryk cyklicznych, takich jak *LP 10*, *Tego słucham* czy *Plebiscyt NS*. Jednocześnie pojawiły się nowe formy o zbliżonym charakterze, m.in. *NonMonoStop* – zapowiedzi audycji Rozgłośni Harcerskiej, *Redakcyjny/reakcyjny*

*bałagan*²⁰⁵ – rubryka koncentrująca się na błędach drukarskich i redakcyjnych, *Nawijki nawijki* – zbiór cytatów i mott artystów (głównie z zagranicy), *NS proponuje LPs* – zestawienie polecanych nowości płytowych, czy *Puk puk* – forma refleksyjna łącząca poezję z felietonem i głosą. Część rubryk miała potencjał cykliczności, jednak ukazała się jedynie dwukrotnie, jak *Wynalazki* czy *Stuchamy, czytamy, oglądamy...*, odnoszące się do tematyki około- i pozamuzycznej.

Rycina 14. Przykłady zapisu poszczególnych rubryk



Dostrzegalnym zjawiskiem był również wzrost liczby tzw. pojedynczych działów, w ramach których pod jednym tytułem publikowano kilka tematycznie powiązanych tekstów autorstwa różnych osób. Przykładem może być *All Along The Watchtower*, łączący fragment wywiadu, analizę utworu oraz jego tekst, czy *Oi*, składający się z listu, wywiadu i glosy. Podobny charakter miały działy traktujące o pojedynczych artystach, jak Prince, lub teksty o charakterze manifestacyjnym, np. *Dość*, odnoszące się do kondycji przemysłu muzycznego. W tym czasie ukazały się także wypowiedzi publikowane w częściach, m.in. cykl przedstawiający sto najważniejszych singli²⁰⁶ oraz materiał dotyczący zespołu Rush, a także pojedyncza wypowiedź cykliczna związana z fotokonkursem.

W ostatniej fazie istnienia „Non Stopu” nastąpiło niemal całkowite odejście od stałych działów i rubryk cyklicznych. Wyjątek stanowił *Plebiscyt NS*, dział recenzji płyt (obecny jeszcze w pierwszych numerach 1990 roku) oraz rubryka

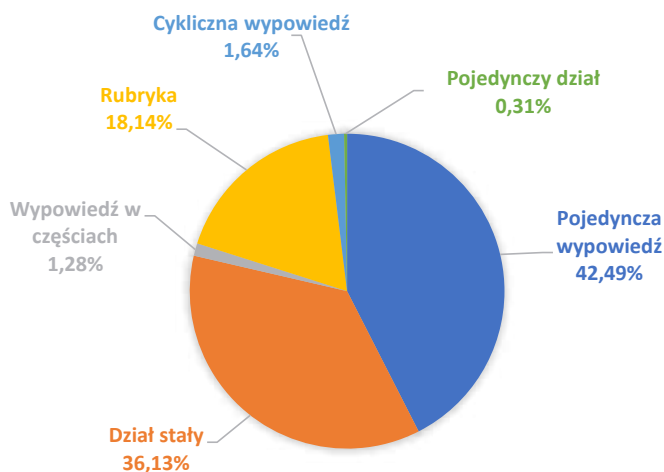
²⁰⁵ Tytuły rubryk często były modyfikowane pod względem graficznym, zastępując niekiedy słowo jego graficznym znakiem lub stosując podobnie brzmiące słowo jak w przypadku „redakcyjny” – „reakcyjny”.

²⁰⁶ W muzyce oznacza płytę z nagraniem jednego utworu muzycznego na każdej stronie. Zob. PWN, *singel*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/singel;2520672.html> (14.05.2025).

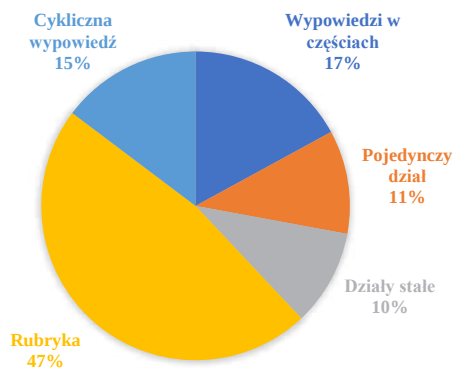
W numerze, przyjmująca formę spisu treści umieszczonego na okładce. Pojawiła się również cykliczna wypowiedź *Powiedzieli*, oparta na zestawieniu opinii dotyczących polskiego przemysłu rozrywkowego. Opublikowano również dwa materiały ukazujące się w częściach pt. *Śpiewające gitary i mówiące bębny* – dotyczące muzyki juju²⁰⁷ oraz materiał przedstawiający sylwetkę Johnnny’ego Casha wraz z jego dyskografią. Dominującą formą stały się jednak wypowiedzi pojedyncze, obejmujące obok tematyki muzycznej także zagadnienia filozoficzne, społeczne i kulturowe, takie jak makrobiotyka, AIDS, ekologia, sztuka alternatywna czy wydarzenia o charakterze pozamuzycznym.

Podsumowując, w całym okresie wydawniczym „Non Stopu” wyodrębnić można 13 działów, w których ukazało się 1634 materiały, 61 rubryk (818 materiałów), 19 wypowiedzi publikowanych w częściach (58 jednostek) oraz 19 wypowiedzi cyklicznych (74 jednostki). Dodatkowo pojawiło się 14 pojedynczych działów i 1918 wypowiedzi pojedynczych (wykres 3, 4).

Wykres 3. Procentowy udział poszczególnych elementów konstrukcyjnych z uwzględnieniem jednostek tekstowych w nich zawartych



Wykres 4. Procentowy udział poszczególnych elementów konstrukcyjnych wg liczby tytułów



²⁰⁷ Właściwie *Jùjú*, rodzaj jorubskiej muzyki popularnej, wywodzący się z Nigerii. Jego nazwa pochodzi od jorubskiego słowa „juju” lub „jiju” oznaczającego „rzucanie” lub „coś rzucanego”. Obejmuje zarówno perkusyjną sekcję highlife (podstawowy zestaw perkusyjny wsparty o grzechotki, bębny ręczne i ghańskie dzwonki), jak i styl zespołu gitarowego w połączeniu z bogatymi bębnami Yoruba. Początkowo był to gatunek mniej popularny niż highlife, ale od lat 60. zyskał na znaczeniu dzięki udanej karierze I.K. Dairo. Por. C.A. Waterman, *Juju a Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago – London 1990; T. Falola, *Culture and Customs of Nigeria*, Westport, CT 2001, s. 173.

Dane te potwierdzają, że omawiany etap był czasem stopniowego rozpadu klasycznej struktury magazynu na rzecz form bardziej swobodnych, elastycznych i reagujących na bieżące potrzeby redakcji oraz zmieniający się kontekst kulturowy.

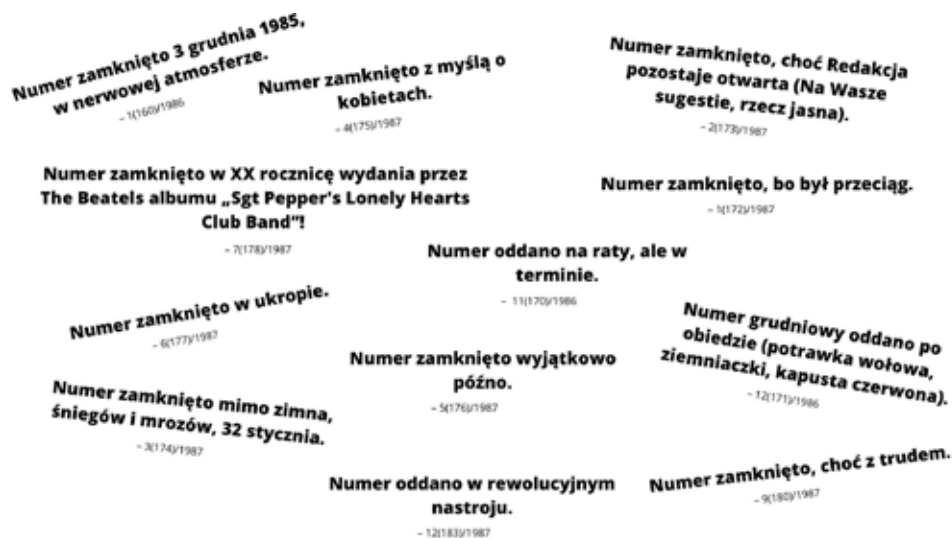
SPIS TREŚCI I OKŁADKA – POMIĘDZY TECHNIKĄ A ESTETYKĄ

Stałymi elementami konstrukcji „Non Stopu” były: okładka czasopisma, w skład której wchodziły między innymi: tytuł i podtytuł, numer bieżący i ciągły, data wydania, częstotliwość ukazywania się, cena oraz numer ISSN i indeksu; metryczka czasopisma (inaczej stopka redakcyjna, która obejmuje podstawowe informacje na temat redakcji, dane adresowe, nakład czy warunki prenumeraty) oraz spis treści. Spośród nich największą zmianę w zakresie formy i zawartości przeszedł spis treści, który w ostatnich latach funkcjonowania pisma składał się z wymienionych artykułów umieszczonych na okładce (rycina 16) czy wręcz słów-kluczy określających tematykę; w niektórych numerach nie był umieszczany.

Z początku jednak umieszczany najczęściej na drugiej stronie pisma spełniał rolę nie tylko praktyczną – pozwalając na szybkie rozeznanie się w zawartości numeru, ale także organizacyjną – sygnalizując hierarchię materiałów, jednocześnie sugerując strukturę całego wydania. Układ spisu treści, choć z pozoru prosty, realizował także funkcję estetyczną: to on porządkował wizualny rytm magazynu, wprowadzając czytelnika w kolejne działy i rubryki. W latach siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych dominowała forma oszczędna i przejrzysta, która podkreślała użytkowy charakter spisu treści. W latach 80., po zmianach na szczycie redakcji, nie tylko zrezygnowano z klasycznej formy spisu treści na rzecz zapowiedzi materiałów zamieszczanych w rubryce *W numerze*²⁰⁸, ale zaczęto również dodawać do niego wypowiedź przypominającą zapowiedź z komentarzem na temat materiałów oraz z życia redakcji. Najczęściej zakończony był informacją o zamknięciu numeru o lekko żartobliwym, a niekiedy wręcz ironicznym wydźwięku (rycina 15). Dopiero wraz z edycją kolorową pojawiły się próby jego bardziej wyrazistej stylizacji graficznej, co sygnalizowało, że staje się on częścią szerszej estetyki pisma.

²⁰⁸ Spis treści w formie rubryki składającej się z zapowiedzi materiałów w danym numerze wraz z komentarzem redakcji lub niekiedy spełniającej rolę „tablicy ogłoszeń” redakcji, aż do hasłowej zapowiedzi artykułów publikowanej na okładce poszczególnych numerów.

Rycina 15. Przykładowe zakończenie *W numerze* w III okresie wydawania „NS”



Rycina 16. Metryczka w „Non Stopie” w różnych okresach rozwoju pisma



Z kolei stopka redakcyjna treściowo pozostawała bez znaczących zmian w treści – zawierała najważniejsze informacje dotyczące redakcji, ogłoszeń, składu i druku, a w kolejnych latach prenumeraty i niekiedy nakładu. Oczywiście, czasami te informacje podawane były w innej formie – z większą liczbą detali (np. cena za ogłoszenie) lub mniejszą (np. bez informacji dotyczącej godzin kontaktu z redaktorami). Jednak najbardziej zauważalna zmiana dotyczyła *designu* (rycina 17) oraz miejsca druku, które szczególnie w ostatnich 3 latach uległo modyfikacjom, stając się znakiem rozpoznawczym dwóch ostatnich faz rozwoju pisma.

Rycina 17. Okładki „NS” sprzed koloru



Znacznie większe znaczenie symboliczne miała natomiast okładka pełniąca rolę wizytówki całego czasopisma. To ona stanowiła pierwszy kontakt czytelnika z pismem i budowała wyobrażenie o jego zawartości. Ówczesne ograniczenia techniczne nie sprzyjały atrakcyjności wizualnej: przez wiele lat „Non Stop” drukowany był na papierze gazetowym najniższej jakości, który – jak wspominał M.R. Makowski – „ledwo nadawał się do pakowania jedzenia, a co dopiero do druku”²⁰⁹. Brak koloru i niska jakość fotografii sprawiały, że okładka nie mo-

²⁰⁹ Wywiad z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

gła konkurować estetyką z innymi pismami. Sama redakcja była tego świadoma, co pokazują wspomnienia uczestników targów MIDEM, gdzie prezentowano pismo. Jeden z redaktorów przyznawał: „wyciągam do nich egzemplarze, które ze sobą wziąłem. Oni zrobili okrągłe oczy i w tym momencie widziałem jak w sobie zaczęli myśleć: A przyszedł jakiś młody człowiek, który na powielaczu w domu drukuje pięć egzemplarzy gazetki w komunistycznym kraju, ale bądźmy dla niego łagodni, bo oni są przecież tacy biedni”²¹⁰. Dopiero gdy usłyszeli o nakładzie wynoszącym sto tysięcy egzemplarzy, ich spojrzenie diametralnie się zmieniło – nakład „Non Stopu” okazał się bowiem ponad trzykrotnie wyższy niż prestiżowego, drukowanego na kredowym papierze „Billboardu”²¹¹. Paradoksalnie więc skromna, niemal amatorska w odbiorze okładka stała się świadectwem sukcesu periodyku, a jej estetyczna niedoskonałość była rekompensowana przez ogromny zasięg i siłę oddziaływania.

Dla polskich odbiorców znaczenie okładki było jednak inne. Funkcjonowała ona przede wszystkim jako zapowiedź tematyczna, sygnalizująca główny temat numeru. Czytelnik, widząc na pierwszej stronie wizerunek ulubionego artysty, miał pewność, że w środku znajdzie obszerniejszy materiał. Jeden z czytelników wspominał, że widząc na okładce Iron Maiden nie wahał się ani chwili, by zakupić pismo, spodziewając się obszernego materiału na temat interesującego go gatunku muzyki oraz jednej z ulubionych grup²¹². W takim ujęciu okładka pełniła nie tyle funkcję artystyczną, ile informacyjno-emocjonalną: była obietnicą treści i gwarancją, że w numerze znajdzie się coś, co odpowiada zainteresowaniom odbiorcy.

Wprowadzenie druku kolorowego w 1988 roku otworzyło nowe możliwości, ale i generowało ryzyko. W szczególności należało się liczyć z ograniczeniami technicznymi drukarni, w których – jak ironicznie przyznawano – „wszystko mogło nie wyjść; ale niektóre rzeczy – to już na pewno”²¹³. Aby zminimalizować ryzyko, stosowano radykalne rozwiązania graficzne, np. kontrastowe zestawienia żółci i czerni, które były trudne do zepsucia w druku. Jak wspominał projektant:

„Poszedłem w radykalizm. Zastosowałem dwa kolory i to takie, których nie można było zepsuć, bo są proste i do tego się na siebie nakładają – czarny nadrukowany na żółty daje głęboką czerń. No i faktycznie ta okładka wyszła rewelacyjnie. Nie dość, że drukarnia jej nie zepsuła (cud!) i chcąc się pokazać – przesadziła z mocnym czarnym, dzięki czemu widziałem ją nawet z okna

²¹⁰ Wywiad z W. Mannem z dnia 1 maja 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

²¹¹ Tamże.

²¹² Zob. *Obladi oblada*, „Non Stop” (1987) nr 1, s. 31.

²¹³ Wywiad M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

autobusu na (nieco brudnawej) wystawie w Empiku. Z daleka było widać sukces. Nieźle dawała po oczach”²¹⁴.

Na estetykę okładki wpływał jednak nie tylko obraz, lecz także tytuł pisma, umieszczany w formie winiety²¹⁵. Sama nazwa „Non Stop” niosła wieloznaczność: od metafory ciągłego rytmu muzyki i energii kultury młodzieżowej po aluzję do klubów muzycznych²¹⁶ czy idei przepływu informacji. Interesującym faktem jest, że „Non Stop” był jedynym czasopismem w Polsce i jednym z dwóch na świecie, które nie miały stałej winiety²¹⁷. Już w pierwszych okresach funkcjonowania pisma winieta zmieniała swój wygląd, jednak największą i najbardziej zauważalną rewolucję zaczęła przechodzić właśnie w ostatnich trzech latach. Graficzna forma tytułu zmieniała się w zależności od okresu. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (rycina 17) dominowała typografia prosta, kontrastowa, podczas gdy w edycji kolorowej winieta była już wpisywana w barwne kompozycje fotograficzne lub kontrastowana z tłem poprzez użycie intensywnych kolorów (rycina 18). Zmieniał się również sposób zapisu nazwy czasopisma, co odzwierciedlało rosnącą dynamikę wizualną całego magazynu. Eksperymenty były szczególnie widoczne w okładkach od 1988 roku, zwłaszcza począwszy od numeru 8 z 1988 r., w którym jeden z członów tytułu został odwrócony o 180° do numeru 11 z tego samego roku, w którym zamiast „t” podłożono „p”, by nazwa zawierała w sobie termin pop będący nawiązaniem do muzyki popularnej. W numerze podwójnym w członie „stop” zastosowano zapis liczbowy „100P”, by w kolejnym numerze znów zmodyfikować tytuł pod kątem jego zapisu. Ostatnia większa ingerencja (nie licząc graficznych modyfikacji) pojawiła się w numerze 10 z 1989 r., gdzie tytuł brzmiał „Don’t Stop” (rycina 18).

Tytuł stanowił więc element scalający – nawet w sytuacji, gdy jakość fotografii czy koloru była niepewna, wyrazista winieta była punktem stabilnym. To właśnie ona gwarantowała rozpoznawalność pisma i nadawała mu status marki, która z biegiem lat zaczęła funkcjonować nie tylko jako periodyk, ale także jako symbol określonego stylu bycia i uczestnictwa w kulturze muzycznej. Okładka w „Non Stopie” to zatem element o podwójnej naturze: z jednej strony

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Winieta to pasek tytułowy czasopisma lub gazety, jego logo; zawierający oprócz tytułu pisma również numer, datę, cenę, a niekiedy również hasło przewodnie.

²¹⁶ W Sopocie funkcjonował klub młodzieżowy „Non Stop”. Zob. Polskie Radio Trójka, *Klub Non Stop, czyli co okrutnie irytowało mieszczan*, <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/1127356,klub-non-stop-czyli-co-okrutnie-irytowalo-mieszczan> (19.01.2025).

²¹⁷ Innym czasopismem był wychodzący w NRD „NO MAG”. Zob. C. Bickel, *The entire print run of transgressive la punk art and music zine no mag is now online*, https://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_of_transgressive_la_punk_art_and_music_zine_no_mag_is (17.11.2022).

techniczny, determinowany jakością papieru i możliwościami druku, z drugiej – estetyczny, odpowiadający za wizerunek i rozpoznawalność pisma. Właśnie na styku tych dwóch wymiarów powstawała swoista „estetyka niedoboru”, charakterystyczna dla polskich realiów wydawniczych PRL-u. Okładka nie była więc wyłącznie dekoracją, ale integralną częścią komunikacji z odbiorcą, a jej znaczenie ujawnia się w pełni dopiero w zestawieniu z następną warstwą analizy – ikonografią i estetyką magazynu.

Rycina 18. Przykłady okładek „NS” z lat 1988–1990



KWESTIE TECHNICZNE

Jedną z mniej dostrzeganych, a jednak kluczowych cech „Non Stopu” była jego organizacja materiałów w obrębie numeru. Wymagała ona od redakcji nie tylko selekcji treści, ale również starannego planowania ich rozmieszczenia. Ograniczona objętość – najczęściej 32 strony – sprawiała, że niekiedy brakowało miejsca na wszystkie artykuły, które redakcja uznawała za istotne. W efekcie teksty były dzielone, kontynuowane na końcowych stronach numeru bądź w różnych jego częściach. Zdarzało się też, że materiał rozpoczynał się na ostatniej stronie, a dopiero wewnątrz znajdowała się jego dalsza część. Przykładem może być

Dyskretny urok rycerstwa Krzysztofa Waclawiaka²¹⁸. Były to zabiegi wynikające z konieczności zagospodarowania każdej wolnej przestrzeni, czyli uzupełnienia tzw. „białych plam” w kolumnie. Niekiedy prowadziło to do pomyłek drukarskich, gdy w miejscu zapowiedzianej kontynuacji znajdowała się zupełnie inna treść, na przykład reklama. Aby ograniczyć dzielenie tekstów, próbowano też stosować mniejszą czcionkę, co obniżało czytelność i powodowało trudności w odbiorze.

Konstrukcja „Non Stopu” była więc w dużej mierze zdeterminowana czynnikami technicznymi: jakością papieru, możliwościami drukarni oraz ręcznym składem. W latach siedemdziesiątych i pierwszej połowie osiemdziesiątych magazyn ukazywał się w czerni i bieli, drukowany na tanim papierze gazetowym o niskiej gramaturze, „który ledwo nadawał się do pakowania jedzenia, a co dopiero do druku”²¹⁹. Jego porowata struktura ograniczała możliwości reprodukcji ilustracji i fotografii – zdjęcia traciły kontrast, a tekst drukowany drobną czcionką rozmazywał się, co potęgowało wrażenie „szarości”. Przełom nastąpił w 1988 roku, kiedy pismo zaczęto drukować na papierze offsetowym, gładkim i o wyższej gramaturze (ok. 120–140 g/m²) i bardziej zbitym włóknie. Umożliwiło to zastosowanie druku czterobarwnego CMYK²²⁰ i otworzyło drogę do wizualnej transformacji magazynu. Wspominano, że:

„(...) człowiek przygotowywał projekt i wrzucał w taką czarną dziurę, zwaną drukarnią, w której nie wiadomo było, co z tego wyjdzie. (...) Bycie dobrym, realnie myślącym projektantem w PRL-u zakładało, że znasz swoje ograniczenia. Trzeba było zrozumieć, co może nie wyjść. Podkreślmy to: bo wszystko mogło nie wyjść; ale niektóre rzeczy – to już NA PEWNO”²²¹.

Ta nieprzewidywalność procesu drukarskiego sprawiała, że projektanci zaczęli stosować świadomie proste rozwiązania kolorystyczne, oparte na kontraście i ograniczonej palecie barw. W „Non Stopie” najważniejsze rzeczy drukowane były w kolorze. Magazyn drukowano arkuszami, co oznaczało, że jedną stronę – wierzchnią – drukowano np. w czterech kolorach, a spód w dwóch. Następnie całość zginano na części tworzące strony, które później przycinano do odpowiedniego formatu. W ten sposób miało się do czynienia z określoną kolejnością materiałów, zdjęć i innych elementów wizualnych. Przykładowo,

²¹⁸ K. Waclawiak, *Dyskretny urok rycerstwa*, „Non Stop” (1989) nr 1, s. 30–31.

²¹⁹ Rozmowa z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

²²⁰ C – cyjan (ang. *cyan*), M – magenta (ang. *magenta*), Y – żółty (ang. *yellow*), K – czarny (ang. *key colour*, *black*), czyli zestaw czterech podstawowych kolorów farb drukarskich stosowanych w druku wielobarwnym.

²²¹ Rozmowa z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

pierwsza i czwarta strona jako wierzchnia część arkusza drukowana była w pełnym kolorze CMYK, a druga i trzecia dwukolorowa, składająca się z czarnego i magenty, i dalej według takiego schematu. Najważniejsze dla osoby projektującej było wiedzieć, na których stronach będzie pełen kolor, a na których nie. Jak wspominał M.R Makowski:

„Stosowałem takie rozwiązania, w których dwie widzące się strony, drukowane z różnych arkuszy (a więc gdy jedna była z pełnym kolorem CMYK, a druga tylko z dwoma), tak zwana rozkładówka «udawała», że ma pełen kolor: bo nie «wywalałem» tego koloru CMYK-owego za mocno na jednej. Nie: raczej dyskretny element, jedno zdjęcie, kreska, gwiazdka, coś... A na drugiej mocniej akcentowałem wtedy tę magentę, taki niby-kolor. Całość wyglądała na świadomą decyzję: bo też i taka była”²²².

Nowe możliwości przyniosły jednak pewne rozluźnienie wcześniejszej dyscypliny edytorskiej. Zaczęły pojawiać się rubryki efemeryczne, eksperymenty graficzne i mniej przewidywalny układ numeru. Rubryki migrowały między stronami, a intensywna ikonografia, zdjęcia, kolaże, ilustracje, coraz częściej dominowała nad tekstem. Było to odzwierciedleniem szerszej tendencji: w latach dziewięćdziesiątych „Non Stop” zaczął ewoluować w stronę magazynu kulturowego, w którym obraz stawał się równorzędnym medium wobec słowa.

Okresy zmian w „Non Stopie” można więc scharakteryzować jako przejście od stabilności funkcjonalnej (do 1988 roku), przez etap eksperymentu wizualnego (wraz z wprowadzeniem druku kolorowego), aż po rozproszenie i estetyzację w latach dziewięćdziesiątych. Każdy z tych etapów wynikał z ograniczeń technicznych, ale zarazem je przekraczał, wymuszając twórcze rozwiązania edytorskie i estetyczne. Niedoskonałości techniki stały się w ten sposób impulsem do powstania swoistej estetyki niedoboru, a następnie do coraz śmielszych poszukiwań wizualnych, które w naturalny sposób otwierają pole do analizy ikonografii i estetyki pisma.

IKONOGRAFIA I ESTETYKA

Warstwa wizualna czasopisma „Non Stop” stanowiła integralny element jego tożsamości i odgrywała szczególną rolę w kontekście pisma funkcjonującego przez wiele lat w warunkach ograniczeń poligraficznych. Obraz nie był w nim jedynie dodatkiem do treści muzycznych, lecz pełnił funkcje uzupełniającą,

²²² Tamże.

interpretującą i porządkującą przekaz, nadając publikowanym materiałom określony kontekst emocjonalny i kulturowy. Wzrokowy charakter magazynu realizował się poprzez zróżnicowane formy – od klasycznych fotografii artystów, przez ilustracje i karykatury, aż po rozwiązania hybrydowe, takie jak kolaże, które szczególnie wyraźnie zaznaczyły swoją obecność w późniejszych okresach wydawniczych.

Warstwa estetyczna „Non Stopu” była istotnym, choć podporządkowanym innym czynnikom, elementem konstrukcji pisma. Pozostawała w ścisłym związku z warstwą graficzną i tekstową, wpływając nie tylko na ogólny odbiór wizualny magazynu, lecz także na sposób organizacji i prezentacji treści. Obejmowała zarówno wygląd zewnętrzny czasopisma, jak i jego wewnętrzną strukturę – układ stron i szpalt, relacje pomiędzy tekstem a obrazem, rozmieszczenie nagłówków i podtytułów, dobór krojów pisma oraz – w późniejszym okresie – zastosowanie kolorystyki. Mimo że redakcja koncentrowała się przede wszystkim na warstwie merytorycznej, aspekty wizualne pozostawały ważnym komponentem projektu wydawniczego, realizowanym jednak w granicach narzuconych przez realia epoki: niską jakość papieru, wysokie koszty druku i ograniczenia technologiczne drukarni. Brak dostępu do druku kolorowego, słaba jakość papieru gazetowego oraz niska rozdzielczość reprodukcji fotograficznych sprawiały, że przez długi czas atrakcyjność wizualna pisma musiała ustępować miejsca treściom. Redakcja świadomie traktowała więc jakość publikowanych materiałów tekstowych jako podstawowy czynnik budujący zainteresowanie odbiorców, starając się jednocześnie – na miarę dostępnych środków – zachować spójność i czytelność warstwy graficznej.

Dopiero od 1988 roku, wraz z poprawą jakości papieru i wprowadzeniem druku offsetowego²²³, możliwe stało się sukcesywne podnoszenie wartości wizualnej magazynu. Zmiany te pozwoliły na stosowanie koloru, bardziej złożonych rozwiązań kompozycyjnych oraz wyraźniejsze eksperymenty graficzne, co oddziaływało nie tylko na estetykę pisma, lecz także na sposób odbioru publikowanych materiałów przez czytelników. W praktyce oznaczało to stopniowe przesunięcie ciężaru: od obrazu traktowanego głównie jako „dodatek informacyjny” ku obrazowi współtworzącemu narrację numeru.

²²³ Inaczej litografia offsetowa, będąca jedną z najpopularniejszych przemysłowych technik druku płaskiego, w której obraz z formy drukowej jest najpierw przenoszony na cylinder pokryty gumą, a następnie na podłoże drukowe, wykorzystując zasadę odpychania się wody i farby drukarskiej.

FOTOGRAFIA I GRAFIKA JAKO PODSTAWOWE KOMPONENTY IKONOGRAFII

Wśród elementów składających się na ikonografię „Non Stopu” szczególne miejsce zajmowały fotografie oraz grafika, które – mimo licznych ograniczeń technicznych – współtworzyły wizualną tożsamość pisma i wpływały na sposób odbioru publikowanych treści. Oba te komponenty pozostawały ze sobą ściśle powiązane funkcjonalnie i estetycznie, a ich zastosowanie wynikało zarówno z potrzeb redakcyjnych, jak i z realiów produkcyjnych charakterystycznych dla prasy w okresie PRL-u.

Fotografia w „Non Stopie” przez długi czas podporządkowana była warstwie tekstowej. Niska jakość papieru gazetowego oraz ograniczone możliwości drukarskie skutkowały słabą ostrością i niskim kontrastem zdjęć, co utrudniało traktowanie ich jako autonomicznych form wizualnych. W konsekwencji fotografie pełniły głównie funkcje ilustracyjną i informacyjną: sygnalizowały bowiem tematykę numeru, obecność konkretnego artysty lub wydarzenia, a także porządkowały strukturę materiałów. Czytelnicy, świadomi realiów wydawniczych PRL-u, większą wagę przykładali do jakości merytorycznej publikowanych tekstów niż do walorów estetycznych zdjęć, traktując je jako dodatek wspomagający orientację w treści pisma. Równolegle z fotografią wykorzystywano różne formy grafiki i ilustracji, których zadaniem było zarówno uzupełnianie treści, jak i ich wyjaśnianie lub interpretowanie. Wyjątek stanowił plakat, będący autonomicznym przedmiotem wizualnym, silnie związanym z praktykami odbiorczymi młodej publiczności. Przez długi czas niemal każdy numer w środku zawierał plakat przedstawiający artystę lub zespół, do którego dołączano krótką sylwetkę bądź biogram. Niekiedy w ramach podpisu stosowano wzmiankę z najważniejszymi informacjami o wykonawcy, zapowiedź wydarzenia, a czasem także formuły bardziej bezpośrednie – w rodzaju redakcyjnych życzeń czy krótkich dopisków budujących więź z odbiorcą. Pomimo niezbyt dobrej jakości zdjęć plakat pozostawał dla czytelników jednym z najbardziej atrakcyjnych elementów pisma: prezentował ulubioną gwiazdę w większym formacie i mógł zostać powieszony w prywatnej przestrzeni, stając się elementem codziennego „otoczenia kulturowego” odbiorcy. Plakat funkcjonował w „Non Stopie” do 1983 roku, kiedy redakcja – z Wojciechem Mannem na czele – zdecydowała o jego likwidacji na rzecz zwiększenia liczby i objętości materiałów publicystycznych. Ten moment można interpretować jako przesunięcie akcentu: od dodatków o charakterze kolekcjonersko-użytkowym ku bardziej rozbudowanej zawartości tekstowej, co wpisywało się w ówczesne decyzje redakcyjne i priorytety pisma.

Grafiki pojawiały się szczególnie w sytuacjach, gdy użycie fotografii było niemożliwe lub niecelowe – np. w przypadku schematów technicznych, takich jak

ilustracje objaśniające zasady działania kwadrofonii. W takich kontekstach grafika pełniła funkcję poznawczą: porządkowała informacje, dopowiadała to, czego nie dało się przekazać obrazem realistycznym i ułatwiała czytelnikowi zrozumienie zagadnienia. Ważnym komponentem ikonografii były również karykatury i ilustracje satyryczne. W niektórych okresach miały one charakter cykliczny (np. *Karykatura miesiąca*), w innych pojawiały się okazjonalnie jako komentarz do bieżących wydarzeń muzycznych lub społeczno-kulturowych. Karykatura, operująca skrótem i przerysowaniem, wprowadzała do pisma element ironii i dystansu, poszerzając repertuar środków wyrazu wizualnego i wzmacniając jego publicystyczny charakter (rycina 19).

Rycina 19. Karykatura umieszczona w numerze 11 z roku 1984



Rycina 20. Przykład wprowadzenia do materiału w innym układzie niż pozostała część materiału



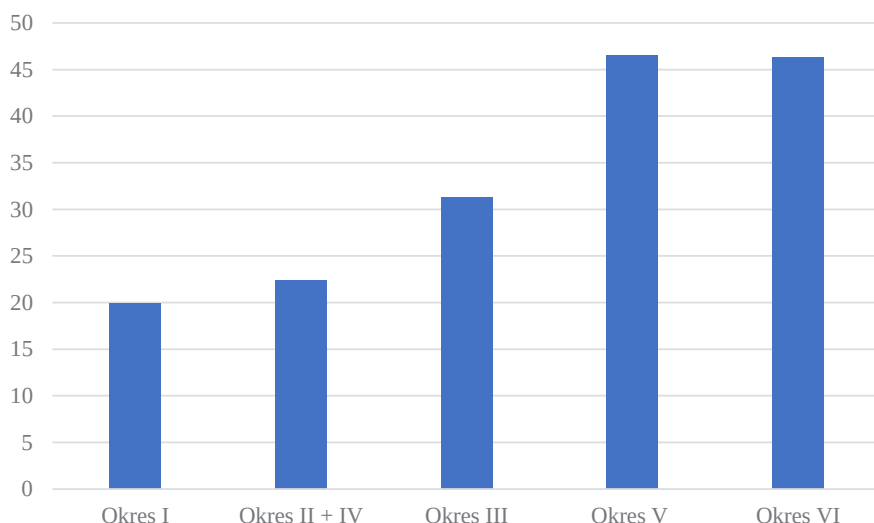
Na sposób obecności fotografii i grafiki rzutował również sam proces produkcji numeru. Elementy ilustracyjne wprowadzano po opracowaniu makiety tekstu, który w „Non Stopie” najczęściej miał układ dwu- lub trzyszpaltowy (o szerokości 4,5 cm – trzyszpaltowy lub 7 cm – dwuszpaltowy). Wyjątek stanowił komentarz redakcyjny wprowadzający materiał (rycina 20), który składany był jako jedna szpalta. Przed zastosowaniem koloru część zdjęć bywała fizycznie wycinana i naklejana na makiety, co podkreślało rzemieślniczy charakter pracy redakcyjnej i pozostawiało widoczne ślady ręcznej ingerencji. Pierwszy skład tekstu przez całe lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte robiono w systemie tzw. linotypu²²⁴ – obrazki wykonywało się metodą tzw. chemigrafii, polegającą w uprosz-

²²⁴ Linotyp (ang. *line of type*) – urządzenie do maszynowego składu tekstów. Zbudowany jest z trzech podstawowych zespołów pracujących jednocześnie. Są to: zespół składający, zespół odlewający i zespół rozbierający. Urządzenie działa przy wykorzystaniu matryc mosiężnych i klinów stalowych. Linotyp sterowany jest klawiaturą; naciśnięcie odpowiedniego klawisza powoduje wybranie żądanej litery. Gdy już ustawiony jest cały wiersz liter, następuje jego odlew.

czeniu na robieniu zdjęcia fotografii lub innej formy graficznej (karykatury, kolażu itd.). Następnie dostawiano specjalnie utworzoną płytkę do ramy, w której dokonywano składu całego numeru, co nazywano „metrampaż”. Oznaczało to, że do złożonego tekstu dodawało się obrazki w postaci płytek wytrawionych chemicznie, zaś później numer drukowano. W późniejszych latach, wraz z rozwojem estetyki pisma, coraz częściej stosowano różne szerokości szpalt, zależne od decyzji grafika, który dzięki temu mógł stosować świadome zabiegi graficzne takie jak: kolaże, zestawienia zdjęć z rysunkiem, a także techniki określane jako *scissors art*, polegające na łączeniu wycinków z prasy z innymi formami artystycznymi. W tym modelu obraz przestawał być wyłącznie ilustracją, a zaczynał funkcjonować jako element wypowiedzi o własnej logice formalnej.

Wraz z poprawą jakości papieru i wprowadzeniem druku offsetowego fotografia i grafika zaczęły odgrywać coraz większą rolę w budowaniu narracji wizualnej pisma. Świadczy o tym m.in. wzrost liczby zdjęć drukowanych na łamach „NS” (wykres 5)²²⁵, a także eksperymentowanie z relacją obrazu i tekstu. Mimo że ograniczenia techniczne nadal pozostawały odczuwalne, fotografia i grafika przestały pełnić wyłącznie funkcję pomocniczą, a zaczęły współtworzyć estetykę „Non Stopu” jako medium łączącego informację, publicystykę i wizualną ekspresję.

Wykres 5. Średnia liczba zdjęć publikowanych w „NS” przypadająca na dany okres jego funkcjonowania



Źródło: opracowanie własne

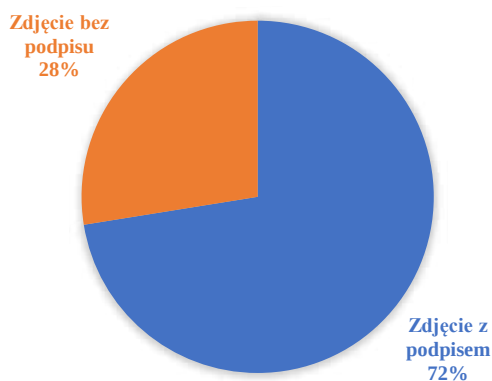
²²⁵ Pod uwagę nie brano zdjęć będących tłem dla tekstu, co zaczęto stosować po wprowadzeniu koloru do magazynu.

SKALA OBECNOŚCI ZDJĘĆ I SPOSÓB ICH PREZENTOWANIA

Obraz w „Non Stopie” nie pojawiał się w każdym okresie z taką samą intensywnością. W początkowym okresie wydawniczym fotografie występowały stosunkowo rzadko – ograniczenia papieru i druku skłaniały redakcję do ostrożności w posługiwaniu się materiałem fotograficznym. Podobny spadek liczby fotografii wystąpił w końcowej fazie funkcjonowania pisma, gdzie zmniejszenie ich obecności wiązało się ze zmianami organizacyjnymi oraz koncepcyjnymi magazynu. Największe nasycenie fotografiami przypadało natomiast na okresy od połowy lat 80. (wykres 5), kiedy obraz był częściej wykorzystywany jako uzupełnienie treści muzycznych i publicystycznych.

Zmiany w częstotliwości publikowania fotografii szły w parze ze zróżnicowaniem sposobu ich „opracowywania” na poziomie edytorskim. W skali całego okresu funkcjonowania „Non Stopu” zdecydowaną większość stanowiły zdjęcia opatrzone podpisem – około 72% wszystkich publikowanych fotografii. Zdjęcia pozbawione podpisów stanowiły około 28% (wykres 6). Proporcje te ulegały jednak przesunięciom: w pierwszych latach znacznie dominowały fotografie z podpisami, co wynikało z informacyjnej funkcji zdjęć i potrzeby identyfikacji przedstawianych osób, natomiast w ostatnim etapie istnienia pisma sytuacja odwróciła się – liczba zdjęć bez podpisu zaczęła przewyższać liczbę fotografii opisanych. Taki kierunek zmian można wiązać z rosnącą rolą obrazu jako samodzielnego środka wyrazu oraz z większą swobodą w kształtowaniu układu graficznego.

Wykres 6. Procentowy podział zdjęć



Źródło: opracowanie własne

Grafika i ilustracja pojawiały się na łamach pisma rzadziej niż fotografie i miały charakter bardziej selektywny. Ich obecność zależała od funkcji, jaką miały pełnić w danym materiale: objaśniającej (schematy, rysunki instruktażowe), interpretacyjnej (ilustracje problemowe), komentującej (rysunek satyryczny). Mimo mniejszej częstotliwości grafika stanowiła istotny komponent ikonografii, zwłaszcza w sytuacjach, gdy fotografia – z uwagi na jakość reprodukcji lub brak odpowiedniego materiału – nie mogła spełnić swojej roli.

PODPISY POD FOTOGRAFIAMI JAKO CZĘŚĆ PRZEKAZU IKONOGRAFICZNEGO

Istotnym elementem warstwy wizualnej „Non Stopu” były podpisy pod fotografiami i materiałami ilustracyjnymi, które w praktyce stanowiły część spójnej strategii komunikacyjnej pisma. Podpis nie pełnił wyłącznie funkcji „technicznego” dopowiedzenia, lecz współtworzył sens obrazu, kierował interpretacją i wchodził w relację z sąsiednim tekstem oraz układem graficznym. W „Non Stopie” pojawiały się zarówno podpisy proste, ograniczone do identyfikacji osób lub zdarzeń przedstawionych na zdjęciu, jak i podpisy bardziej rozbudowane – wielosegmentowe, zbliżone strukturą do wzmianki, które łączyły funkcję informacyjną z funkcją przyciągania uwagi i podtrzymywania kontaktu z odbiorcą²²⁶. Ze względu na zawartość tematyczną wyróżnić można podpis identyfikacyjny o dominancie informacyjnej oraz podpis wielofunkcyjny, spełniający funkcje: streszczającą, komentującą, intrygującą czy o charakterze autoprezentacyjnym²²⁷.

W praktyce redakcyjnej „Non Stopu” podpisy proste pełniły przede wszystkim funkcję identyfikacyjną i pojawiały się najczęściej w sytuacjach, gdy obraz miał charakter czysto informacyjny. Ich zadaniem było wskazanie osoby, zespołu lub wydarzenia widocznego na fotografii, bez podejmowania prób interpretacji czy komentowania przedstawionej sytuacji (rycina 21). Tego rodzaju podpisy dominowały zwłaszcza przy zdjęciach portretowych lub dokumentacyjnych,

²²⁶ W literaturze wyróżnia się trzy dominujące typy podpisów: 1) podpis prosty, zawierający jedynie informacje odnoszące się do osób, zdarzeń przedstawionych na zdjęciu; 2) podpis złożony z kilku segmentów, przypominający swoją strukturą wzmiankę, pełniąc zarówno funkcję informacyjną, jak również fatyczną – „zabiegającą” o uwagę czytelnika; 3) podpis dzielony, stanowiący całość na płaszczyźnie składniowej, będąc jednocześnie podzielony na płaszczyźnie wizualnej, co ma za zadanie zaintrygować czytelnika, jednocześnie pomagając mu w zrozumieniu całości przekazu. Zob. K. Zielińska, *O podpisach pod materiałami wizualnymi z perspektywy mediolingwistycznej – próba typologii na podstawie polsko- i niemieckojęzycznej prasy codziennej*, „Forum Lingwistyczne” (2017) z. 4, s. 34–37.

²²⁷ Tamże, s. 36–37.

gdzie obraz miał mówić „sam za siebie”, a tekst ograniczał się do minimum niezbędnego dla poprawnego odczytania przekazu wizualnego.

Rycina 21. Przykład zdjęć z podpisem prostym identyfikacyjnym



Znacznie częściej jednak w „Non Stopie” stosowano podpisy wielofunkcyjne, które wykraczały poza prostą identyfikację i stawały się integralnym elementem narracji redakcyjnej. Choć formalnie odnosiły się do obrazu, w praktyce rozszerzały jego znaczenie, streszczały kontekst niewidoczny na fotografii, komentowały sytuację lub sugerowały określony sposób interpretacji. W wielu przypadkach podpisy te ujawniały również obecność nadawcy – redakcji – poprzez ironiczny ton, żart, pytanie retoryczne lub bezpośredni zwrot do czytelnika (rycina 22). Ich struktura, często zbliżona do wzmianki, opierała się na subiektywnym doborze informacji, akcentując te elementy, które redakcja uznawała za istotne lub atrakcyjne z punktu widzenia odbiorcy.

W podpisach wielofunkcyjnych chętnie wykorzystywano środki zwiększające dynamikę i sugestywność przekazu, takie jak niedopowiedzenia, zagadkowe sformułowania, pytania czy gra składnią i interpunkcją. Zabiegi te

wzmacniały funkcję fatyczną podpisu, nastawioną na przyciągnięcie uwagi i podtrzymanie kontaktu z czytelnikiem. W kolorowym okresie funkcjonowania pisma rolę tę dodatkowo potęgowały rozwiązania typograficzne i graficzne – zróżnicowany krój pisma, kolor tła czy wyróżnienia wizualne – które sprawiały, że podpis stawał się równie zauważalnym elementem strony co sama fotografia.

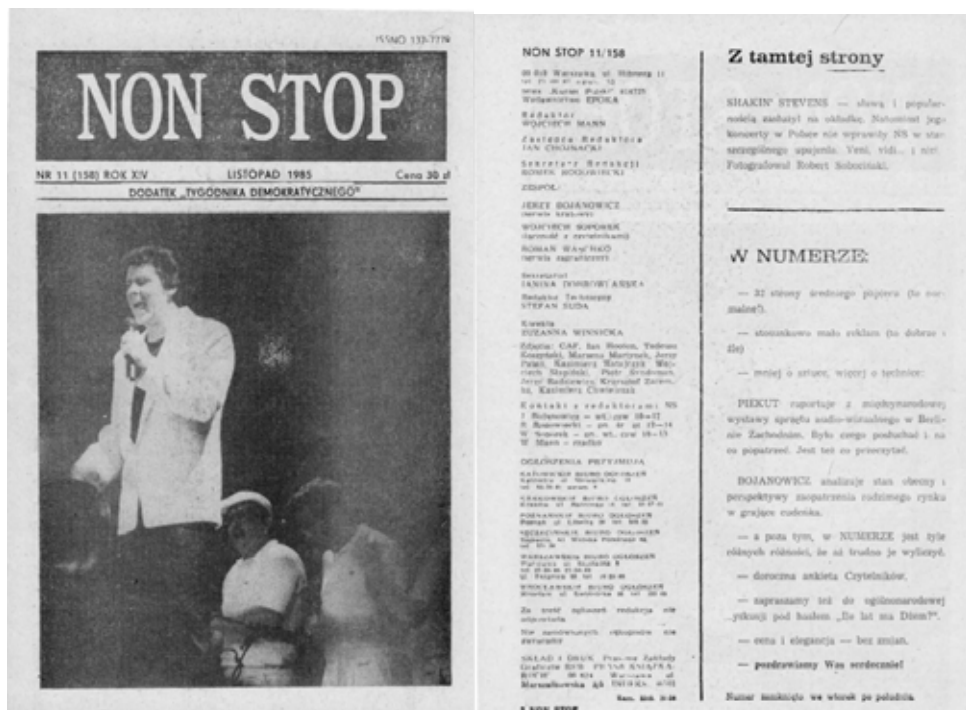
Rycina 22. Fotografia z podpisem złożonym wielofunkcyjnym



Szczególną postacią podpisów stosowanych w „Non Stopie” były podpisy dzielone, w których opis zdjęcia stanowił jedną całość składniową, lecz był rozdzielony przestrzennie. Rozwiązanie to wykorzystywano m.in. w rubrykach *Na okładce* (później *Z tamtej strony*), gdzie opis fotografii okładkowej umieszczano na kolejnej stronie numeru (rycina 23). Taki zabieg zwiększał dynamikę lektury, zmuszając czytelnika do aktywnego „podążania” za przekazem, a jednocześnie umożliwiał rozbudowanie podpisu o dodatkowe elementy, takie jak zapowiedź tekstu, dyskografia czy krótka nota o artyście. Tego typu podpisy pojawiły się w około 20 numerach. Przykładowo, w sierpniowym numerze z 1984 roku pojawiła się na okładce Budka Suflera, a w podpisie natomiast

zawarto informację o członkach zespołu oraz jego dyskografii, podobnie we wrześniowym numerze z 1985 roku, w podpisie zawarto dyskografię Bruce’a Springsteena. W przypadku zapowiedzi przykładowo stosowano je wprowadzając materiał poświęcony wynikom plebiscytu *Najpopularniejsi w roku 1978*, zamieszczony w marcowym numerze z 1979 r.; *Po dwudziestu latach* opowiadający o Michaju Burano z majowego numeru z 1979 r.; *Tina Turner* będący tekstem o artystce oraz jej wizycie w Polsce z grudniowego numeru 1981 r., czy *Po prostu Szczepan. Jarocin „Próba sił”* zawierający wywiad z artystą, wydrukowany w sąsiedztwie wypowiedzi we wrześniowym numerze z 1986 r., *Traktuję muzykę bardzo poważnie. Z IVO, szefem 4 AD, rozmawia Tomasz Stoń* z lutowego numeru z 1987 r., będący rozmową z szefem wytwórni o działalności, planach na przyszłość.

Rycina 23. Przykład podpisu podzielonego w ramach *Z tamtej strony*



Na pograniczu podpisu i samodzielnej wypowiedzi sytuowały się formy oparte niemal wyłącznie na relacji obrazu i tekstu, takie jak kolumna *Foto ba-langa*. Składała się ona z kilku (najczęściej 2–7) fotografii opatrzonych krótkimi opisami ukazującymi kontekst poszczególnych zdjęć, przedstawiającymi osoby, które się na nich znalazły wraz z niewielkim komentarzem lub humorystyczną

uwagą (rycina 24). W późniejszych, kolorowych numerach forma ta ulegała wyraźnym przekształceniom: zdjęcia zaczęły na siebie nachodzić, podpisy skracano lub redukowano do minimum, a całość uzupełniano o elementy graficzne i kolaż (rycina 25). W takich realizacjach obraz i słowo funkcjonowały już nie w relacji ilustracja–opis, lecz jako współzależne składniki jednej wypowiedzi wizualno-tekstowej.

Rycina 24. Przykłady zmian w podpisach w kolorowym „NS”



Rycina 25. Przykład *Foto balangi* w „NS”



Rycina 26. Przykłady fotograficznych wypowiedzi składających się ze zdjęcia z podpisem



Rycina 27. Przykłady materiałów w technice *scissors art*



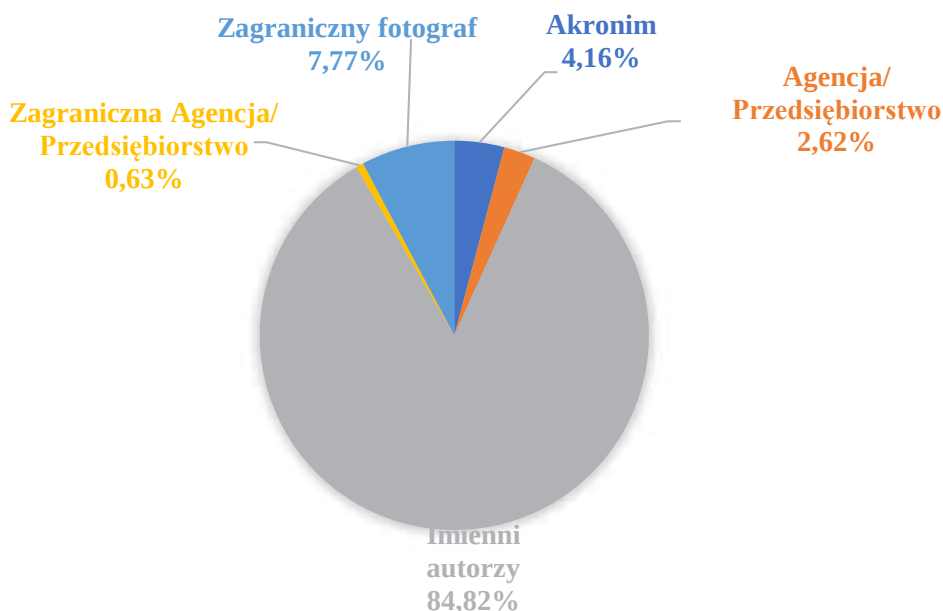
Obok fotografii z podpisami w „Non Stopie” pojawiały się również autonomiczne wypowiedzi fotograficzne, traktowane jako odrębne jednostki publikacyjne. Przykładem mogą być zdjęcia The Beatles, Czerwonych Gitar czy Esther Galil. O ich samodzielnym charakterze świadczyło m.in. wyróżnienie w spisie treści lub nadanie osobnego tytułu rubryce (rycina 26). Dotyczyło to zarówno klasycznych zestawów zdjęć artystów, jak i form bardziej eksperymentalnych, takich jak *mail art*²²⁸ czy *scissors art*, łączących elementy fotograficzne, graficzne i tekstowe (rycina 27). Za przykład posłużyć mogą wypowiedzi takie jak: *Rock Kobiet i nie tylko*, *Ozzy Osbourne* czy *Odlot* opublikowane w numerach z lat 1988 i 1989, czy *Mail Art* ze styczniowego numeru z 1989 r., składający się z prac fotograficznych i graficznych nadesłanych pocztą.

²²⁸ Forma sztuki konceptualnej, w której medium stanowiła poczta.

AUTORSTWO FOTOGRAFII I GRAFIKI JAKO ELEMENT PROFESJONALIZACJI OBRAZU

Wraz ze wzrostem liczby fotografii i elementów graficznych coraz wyraźniej zaznaczała się kwestia autorstwa materiałów wizualnych. Na łamach „Non Stopu” dominowały prace fotografów podpisanych imieniem i nazwiskiem – ponad 80% wszystkich autorstw. Pozostałą część tworzyły materiały sygnowane akronimami (około 4%), fotografie pochodzące z krajowych i zagranicznych agencji oraz przedsiębiorstw (łącznie około 3%), a także zdjęcia autorów zagranicznych (blisko 8%), najczęściej reprodukowane z prasy zachodniej (wykres 7). Najliczniejszą grupę stanowili polscy fotografowie podpisani imieniem i nazwiskiem, odpowiadający za zasadniczą część publikowanych zdjęć. Wśród nich szczególnie często pojawiały się prace Marka A. Karewicza (obecnego w kilkudziesięciu numerach), a także Roberta Sobocińskiego, Roberta Króla, Mirosława R. Makowskiego, Jerzego Radziewicza oraz Piotra Syndomana. Stała obecność tych nazwisk świadczyła o istnieniu względnie trwałego zaplecza fotograficznego magazynu, opartego na współpracy z fotografami dobrze znającymi realia koncertowe i środowisko muzyczne w Polsce.

Wykres 7. Procentowy rozkład autorów zdjęć w „Non Stopie”



Źródło: opracowanie własne

Przez długi czas autorzy zdjęć byli wymieniani zbiorczo w metryczce pisma, bez przypisywania nazwisk do konkretnych fotografii. Dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych częściej zaczęto podpisywać poszczególne zdjęcia, co wiązało się zarówno ze wzrostem znaczenia obrazu w strukturze numeru, jak i z porządkowaniem kwestii autorstwa. Obok fotografii sygnowanych nazwiskiem pojawiały się materiały oznaczane akronimem – zwykle rzadziej i często bez możliwości pełnej identyfikacji twórcy – a także fotografie pochodzące z agencji krajowych, takich jak Krajowa Agencja Wydawnicza (dalej: KAW)²²⁹ czy Centralna Agencja Fotograficzna (dalej: CAF)²³⁰ i zagranicznych. Te ostatnie pełniły rolę uzupełniającą, szczególnie w sytuacji braku materiałów własnych do tekstów o wykonawcach spoza Polski. Istotnym elementem wizualnej praktyki „Non Stopu” były również zdjęcia zagranicznych artystów, często reprodukowane z prasy zachodniej (m.in. „Billboard”, „Muziek Express”) i włączane do układu pisma, czasem z podaniem źródła, tzn. danego magazynu, ale rzadko wskazując autora fotografii. Jednak w PRL-u nie podchodzono w sposób rygorystyczny do prawa autorskiego w kontekście zagranicznych materiałów, w tym fotografii, z czego redakcja zdawała sobie sprawę²³¹. W późniejszych okresach, wraz ze zmianami redakcyjnymi i silniejszym ukierunkowaniem na zachodnią scenę muzyczną, wzrastała obecność materiałów zagranicznych i agencyjnych, co można wiązać zarówno ze zmianą profilu treści, jak i z rosnącą świadomością profesjonalnego statusu zdjęcia jako elementu publikacji.

W przypadku grafiki autorstwo było eksponowane rzadziej niż w fotografii (wyjątek stanowiła karykatura), jednakże wkład twórców miał duże znaczenie dla estetyki numerów. Ilustracje, schematy techniczne, karykatury oraz kolaże często powstawały bezpośrednio na potrzeby konkretnego materiału. Szczególną rolę odgrywały karykatury Grzegorza Szumowskiego, publikowane cyklicznie w latach siedemdziesiątych jako *Karykatura miesiąca*. W późniejszych okresach grafika coraz częściej łączyła się z fotografią, tworząc hybrydowe formy wizualne (kolaże, *scissors art*, a także realizacje o charakterze *mail art*), w których granice między dokumentem, komentarzem i wypowiedzią artystyczną ulegały zatarciu.

²²⁹ Polskie wydawnictwo działające w latach 1974–2004, z czego do 1991, jako część koncernu Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch”.

²³⁰ Polska agencja powstała w Warszawie w 1951 roku z połączenia fotograficznych oddziałów Agencji Publicystyczno-Informacyjnej oraz Agencji Robotniczej Filmu Polskiego w ramach RSW „Prasa-Książka-Ruch”. Funkcjonowała do 1991 roku, kiedy to weszła w skład Polskiej Agencji Prasowej. Była główną agencją udostępniającą prasie serwis fotograficzny.

²³¹ Wywiad z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo); wywiad z R. Rogowieckim z dnia 22 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

Omówiona tutaj kwestia konstrukcji „Non Stopu” pokazuje, że układ pisma był istotnym narzędziem komunikacyjnym, a nie jedynie technicznym sposobem organizacji treści. Zmienność działów, rubryk i form wypowiedzi odzwierciedlała zarówno dynamikę życia muzycznego, jak i świadome decyzje redakcyjne, zmierzające do łączenia bieżącej informacji z refleksją kulturową. Struktura magazynu pozostawała elastyczna, umożliwiając reagowanie na aktualne wydarzenia oraz eksperymentowanie z formą przekazu. Prowadziło to do stworzenia wielopoziomowego układu, którym odznaczał się „NS”, a który sprzyjał różnym trybom lektury – od selektywnego przeglądu po bardziej pogłębione zapoznanie się z wybranymi materiałami. Równocześnie umożliwiał porządkowanie różnorodnych treści tematycznych, przy zachowaniu czytelności i stopniowym rozluźnianiu ram formalnych. Szczególnie wyraźnie proces ten zaznaczył się w późniejszym etapie funkcjonowania „Non Stopu”, kiedy to coraz większe znaczenie zaczęła odgrywać warstwa wizualna. Konsekwencją były rozwój form graficznych, zmiana w relacji pomiędzy tekstem, obrazem i podpisem, która z jednej strony uległa zacieśnieniu, a poszczególne elementy zaczęły funkcjonować jako współzależne składniki jednej wypowiedzi. Zjawisko to wpłynęło na sposób odbioru treści, wzmacniając narracyjny charakter magazynu, wprowadzając element gry z czytelnikiem i kontrolowanego nieporządku. Tym samym konstrukcja pisma stała się nośnikiem nie tylko informacji, lecz także określonej estetyki.

Ostatecznie układ „Non Stopu” ujawnia specyfikę pracy redakcyjnej opartej na współlistnieniu głosu zbiorowego i indywidualnych autorów. System działów i rubryk wyznaczał ramy interpretacyjne dla prezentowanych treści, współtworząc sposób mówienia o muzyce i kulturze. W tym sensie konstrukcja magazynu nie tylko porządkowała materiał, lecz aktywnie uczestniczyła w kształtowaniu dyskursu muzycznego i kulturowego swojej epoki.

ROZDZIAŁ IV

„NON STOP” OD ŚRODKA

Rock'n' roll is an attitude, it's not a musical form of a strict sort. It's a way of doing things, of approaching things. Writing can be rock'n' roll, or a movie can be rock'n' roll. It's a way of living your life.
– Lester Bangs²³²

ZAWARTOŚĆ I LINIA REDAKCYJNA

Treści publikowane w magazynie „Non Stop” stanowiły odbicie zarówno ówczesnych realiów kulturowych, jak i aspiracji młodzieży dorastającej w Polsce Ludowej. Redakcja od początku starała się, by profil pisma nie ograniczał się wyłącznie do muzyki, ale by obejmował szerzej rozumianą kulturę masową – od filmu i nowych technologii audiowizualnych, aż po kwestie społeczne, które w latach osiemdziesiątych nabierały coraz większego znaczenia. Dzięki temu „Non Stop” nie był jedynie periodykiem branżowym, lecz swoistym przewodnikiem młodego pokolenia po świecie rozrywki, muzyki, kultury i stylów życia.

Najobszerniejszą część magazynu stanowiły materiały poświęcone muzyce w szerokim tego słowa znaczeniu. Mowa tutaj o tematach muzycznych, okołomuzycznych i mieszanych. Dodatkowo kategorią, która zaczęła nabierać na znaczeniu w ostatnim okresie funkcjonowania pisma była tematyka pozamuzyczna. Koncentrowała się na zagadnieniach niezwiązanych bezpośrednio z muzyką. Obejmowała m.in. teksty filozoficzne (zwłaszcza odnoszące się do makrobiotyki, filozofii Wschodu, ekologii czy afirmacji życia), a także materiały literackie, takie jak opowiadania czy bajki, pełniące funkcję kulturowego komentarza lub swoistego „oddechu” w strukturze numeru. W tej kategorii pojawiały się również relacje z wydarzeń pozamuzycznych, jak na przykład:

²³² <https://www.goodreads.com/quotes/236830-rock-n-roll-is-an-attitude-it-s-not-a-musical> (11.09.2025).

Święto Ziemi, Festiwal Herbaty, oraz informacje obejmujące inne obszary kultury innych obszarów kultury. Tematyka muzyczna obejmowała wszystkie materiały odnoszące się bezpośrednio do muzyki jako praktyki artystycznej i kulturowej. W tej grupie znalazły się teksty dotyczące między innymi twórczości muzycznej, utworów i albumów, refleksje artystów nad procesem twórczym, a także rozważania poświęcone idiomom gatunkowym. Zasadniczym elementem były również teksty sytuujące muzykę w szerszym kontekście kulturowym – np. w relacji do filozofii, filmu czy sztuk wizualnych. Kategoria ta, choć fundamentalna dla profilu pisma, stanowiła stosunkowo niewielką część całości publikowanych materiałów.

Tematyka mieszana sytuowała się na styku treści muzycznych i pozamuzycznych, a także okołomuzycznych i pozamuzycznych. Pierwsza grupa obejmowała przede wszystkim materiały skupiające się na samym piśmie i jego działalności redakcyjnej. Znalazły się tutaj również artykuły zajmujące się radiem jako medium kultury niezależnej oraz teksty dotyczące różnic i zmian pokoleniowych. W drugiej grupie znajdują się teksty uwzględniające radio jako środek przekazu pozwalający na wyrażanie siebie – nie tylko poprzez muzykę, ale także jako sposób popularyzacji niezależnej kultury.

Tematyka okołomuzyczna²³³ z jednej strony była najobszerniejszą, ale także najbardziej zróżnicowaną kategorią tematyczną. Mieściła w sobie m.in.: sylwetki artystów i wywiady nawiązujące do ich życia, kariery i wizerunku, zagadnienia związane z przemysłem rozrywkowym, relacje z wydarzeń rozrywkowych (koncerty, festiwale, targi), rynek wydawniczy, organizacja życia muzycznego, w ramach, której opisywano działalność np. Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego (dalej: PSJ), Związku Polskich Autorów i Kompozytorów

²³³ Kategorie okołomuzyczne: *książki i prasa* – integralnie związane z tematyką muzyczną, szeroko pojęty *przemysł rozrywkowy*, w którym zawarte były wydarzenia rozrywkowe (targi, festiwale, koncerty itd.); *aspekty prawne* jak: reformy, estrady, zbrodnie, wykroczenia i sprawy sądowe (np. począwszy od plagiatu, piractwa, nieuczciwych praktyk promocyjnych po zabójstwo dokonane przez artystę lub morderstwo artysty); *organizacja sceny krajowej i działalności instytucji* takich jak: Polskie Stowarzyszenie Jazzowe (dalej: PSJ), Związek Polskich Autorów i Kompozytorów (dalej: ZAKR) czy agencje artystyczne, edukacja muzyczna, życie i image artysty, *Polacy za granicą* – jak polscy artyści radzą sobie na arenie międzynarodowej, jak są postrzegani przez zagranicznych słuchaczy, szeroko rozumiany *sprzęt estradowy* związany z nagłośnieniem, światłem oraz odtwarzaniem muzyki, *sprzęt RTV*, czyli radioodbiorniki, sprzęt video, studio nagrań, w tym tematyka związana z jego wyposażeniem, *film*, *działalność osób związanych z branżą muzyczną* (impresariat, menagerowie), *kultura i społeczeństwo* (subkultury, zjawiska społeczne wynikające lub mające związek z muzyką); *media*, czyli w jaki sposób przedstawia się wydarzenia w mediach, montaż dźwięku i obrazu, programy rozrywkowe i sposób popularyzacji muzyki w mediach.

(dalej: ZAKR)²³⁴, a także sprzęt estradowy, media oraz społeczne i kulturowe konteksty muzyki (subkultury czy zjawiska społeczne) i wiele innych. W sumie około 86% wszystkich materiałów publikowanych miała charakter właśnie okołomuzyczny (wykres 8). Tak wyraźna przewaga wskazuje, że „Non Stop” nie był wyłącznie magazynem „o muzyce”, lecz pismem opisującym cały ekosystem kultury muzycznej – od twórczości artystycznej, przez jej instytucjonalne zaplecze, aż po społeczne konsekwencje jej funkcjonowania. W ten sposób „NS” pełnił rolę nie tylko medium informacyjnego, ale również współtworzył zbiorowe odczucia i postawy²³⁵, które kształtują społeczne wyobrażenia i wartości, odzwierciedlając i kształtując szczególnie młodzież lat. 80. XX wieku²³⁶. Podobne zjawiska obserwować można w prasie muzycznej NRD czy w alternatywnych zinach brytyjskich lat 80., takich jak „Spex”²³⁷, „Sniffin’ Glue”²³⁸

²³⁴ Zrzesza twórców literackich i kompozytorów, którzy na poziomie zawodowym działają w obszarze rozrywki, obejmującym m.in.: piosenkę, teatr muzyczny, kabaret. Powstał w 1945 roku jako Związek Autorów i Kompozytorów (dalej: ZAiK) w Łodzi i funkcjonował do 1948 roku, kiedy to został rozwiązany. W kolejnych latach podejmowano się prób jego reaktywacji, które nie przynosiły zadowalających skutków. Dopiero w 1956 roku, w okresie politycznej odwilży, udało się przywrócić działalność ZAiK, która zaczęła funkcjonować pod nową nazwą ZAKR. Związek był jeszcze dwukrotnie zawieszany: w latach 1968–1969 oraz w okresie stanu wojennego. Zob. M. Gaszyński, *Historia*, <https://zakr.pl/informacje/historia/> (15.12.2022).

²³⁵ Zob. S. Middleton, *Raymond Williams’s ‘structure of feeling’ and the problem of democratic values in Britain, 1938–1961*, „Modern Intellectual History” 17 (2019) nr 4, s. 1133–1161, doi: 10.1017/s1479244318000537.

²³⁶ Zob. U. Lindberg, G. Guðmundsson, M. Michelsen, H. Weisethaunet, *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, New York – Bern i.in. 2005.

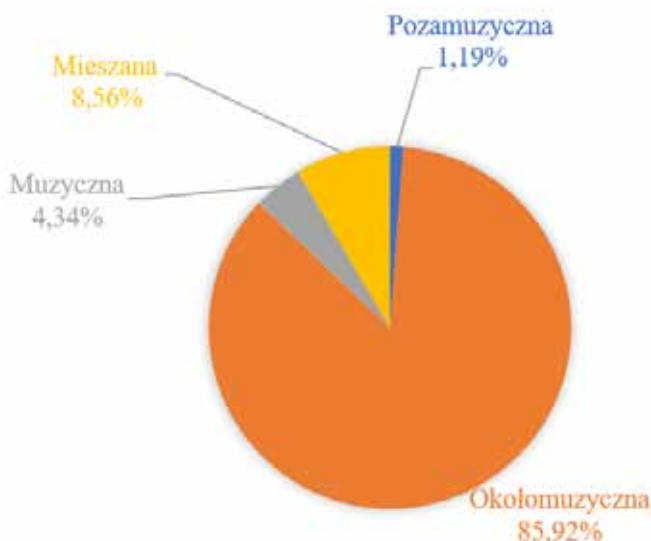
²³⁷ Powstały w 1980 roku dwumiesięcznik, w którym oprócz tematów newsowych ze świata muzyki, publikowane również tematy związane z kinem, literaturą czy współczesnymi trendami społecznymi. Zob. *Spex*, <https://spex.de> (28.05.2020).

²³⁸ „Sniffin’ Glue” to seminalny miesięczny fanzin punkowy, zapoczątkowany przez Marka Perry’ego w lipcu 1976 roku. Był to brytyjski twórca fanzinów, pisarz i muzyk. Nazwa zina została zainspirowana utworem The Ramones *Now I Wanna Sniff Some Glue*. Był tworzony zgodnie z etyką DIY (Do It Yourself), co oznaczało wykorzystywanie własnych tekstów i zepsutej maszyny do pisania. Perry określił go jako „katalog chaosu. Mojego własnego i punka. To jak osobista podróż”. „Sniffin’ Glue” kronikował wczesne dni punka poprzez recenzje, wywiady i różnorodne artykuły. Publikowano w nim recenzje płyt, recenzje koncertów oraz ekskluzywne wywiady z czołowymi zespołami tamtych czasów, takimi jak Sex Pistols, The Clash, Subway Sect, The Ramones, Buzzcocks, The Damned i X-Ray Spex. Wyróżniał się ikonową, maszynopisową lub pisana flamastrem grafiką, często zawierającą literówki i skreślenia, tworzoną techniką kolażu (*cut and paste*) i drukowaną w kserokopii czarno-białej tonacji. Początkowo były to kserowane kartki papieru. Podobnie jak inne alternatywne publikacje z tego okresu, „Sniffin’ Glue” łączył tematykę muzyczną z szerokim kontekstem kulturowym, politycznym i społecznym, pełniąc funkcję nie tylko informacyjną, ale i formacyjną dla młodzieżowych subkultur. Zin zyskał niesamowitą popularność. W listopadzie 1976 roku nakład osiągnął 2000 egzemplarzy. Był uważany za pierwszy i najważniejszy punkowy zin. Jego sława była tak duża, że Paul Weller spalił kopię na scenie, ponieważ nie podołało mu się to, co o nim napisano. Mark Perry

czy „Der Lautlose Tod²³⁹”, które łączyły tematykę muzyczną z szerokim kontekstem kulturowym, politycznym i społecznym, pełniąc funkcję nie tylko informacyjną, ale i formacyjną dla młodzieżowych subkultur.

Pozostałe kategorie tematyczne miały znacznie mniejszy udział: tematyka mieszana stanowiła ok. 8,5%, muzyczna ok. 4%, a pozamuzyczna zaledwie ok. 1% całości materiałów. W ramach kategorii mieszanej dominowały informacje dotyczące samego „Non Stopu”, natomiast w obrębie tematyki muzycznej szczególnie wyraźnie zaznaczały się teksty poświęcone gatunkowości oraz analizom idiomów muzycznych.

Wykres 8. Tematyka na łamach „NS”

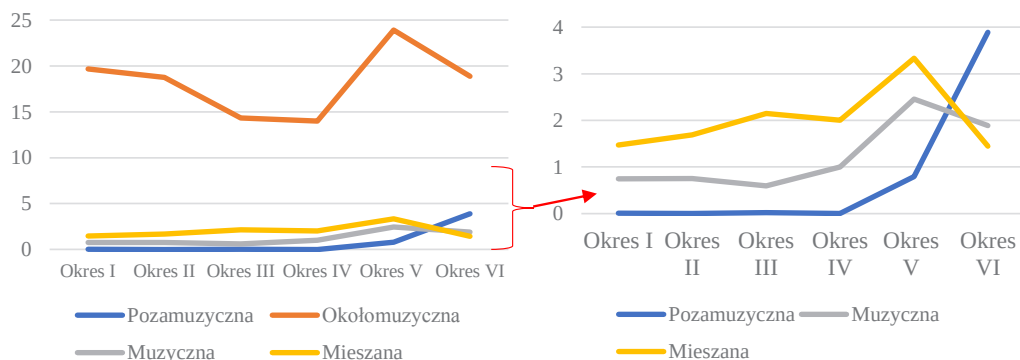


Źródło: opracowanie własne

zdecydował się zakończyć wydawanie „Sniffin’ Glue” po 12 numerze w sierpniu 1977 roku, ponieważ scena punkowa została nasycona wieloma podobnymi fanzinami, a punk zaczął być komercjalizowany przez duże wydawnictwa. W 2000 roku wydawnictwo Sanctuary Publishing opublikowało kolekcję zatytułowaną *Sniffin’ Glue: The Essential Punk Accessory*, która zawiera anastatyczne przedruki wszystkich 12 numerów zina oraz kilku numerów specjalnych. W książce znalazły się również historie Marka Perry’ego i Danny’ego Bakera oraz zdjęcia. Przedmowę do tej kolekcji napisał John Cooper Clarke. Zob. *On Mark Perry’s „Sniffin’ Glue”, The Essential Punk Accessory*, https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2016/05/sniffin-glue.html (13.09.2025).

²³⁹ Debiutancki numer tego fanzinu z Essen ukazał się w 1980 roku. W przedmowie redaktorzy podkreślali potrzebę samodzielnego tworzenia mediów, zamiast czekać na „lepsze media”, ponieważ było już za dużo magazynów BILD. Fanzin ten wyrażał sprzeciw wobec stereotypowego przedstawiania punka przez masowe media (Zob. C. Schmidt, *Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG*, „Volume” 5 (2006) nr 1, s. 47–72. doi: 10.4000/volume.636.).

Wykres 9. Kształtowanie się tematyki „NS” na przestrzeni lat z wyszczególnieniem trzech najmniej licznych kategorii



Źródło: opracowanie własne

Zmiany w rozkładzie tematycznym „Non Stopu” znajdują wyraźne potwierdzenie w doborze konkretnych tematów, form i sposobów narracji obecnych na łamach pisma w kolejnych okresach jego funkcjonowania. W początkowej fazie działalności magazynu dominowały rozbudowane materiały okołomuzyczne, często osadzone w kontekście instytucjonalnym i informacyjnym. Były to teksty skupiające się na organizacji sceny muzycznej, działalności stowarzyszeń branżowych, festiwalom oraz trasom koncertowym, których celem było porządkowanie wiedzy o świecie muzyki i jego zapleczu organizacyjnym. Przykładem takiego podejścia są publikacje o charakterze zestawieniowym i archiwizującym, takie jak *Rockowy kalendarz strat*, a także obszernie relacje z krajowych wydarzeń muzycznych, w tym materiały podsumowujące kolejne edycje festiwali w Opolu. Teksty te pełniły funkcję informacyjną i edukacyjną wobec czytelników mających ograniczony dostęp do innych źródeł wiedzy o muzyce. Muzyka była w nich często punktem wyjścia do opisu szerszego zaplecza kulturowego i organizacyjnego, a nie celem samym w sobie. Artykuły poświęcone fonografii, rynkowi wydawniczemu czy funkcjonowaniu przemysłu rozrywkowego miały charakter względnie neutralny, deskryptywny i systematyzujący. Wpisywało się to w rolę „Non Stopu” jako przewodnika po rzeczywistości muzycznej, w której twórczość artystyczna funkcjonowała obok instytucji, struktur i mechanizmów jej obiegu.

Stopniowo jednak, zwłaszcza od połowy lat osiemdziesiątych, można zaobserwować przesunięcie akcentów tematycznych w stronę postaci artysty i jego doświadczenia. Wzrost udziału kategorii okołomuzycznej znajduje odzwierciedlenie w rosnącej liczbie sylwetek, wywiadów i materiałów skoncentrowanych

na życiu prywatnym, wizerunku oraz światopoglądzie muzyków. Coraz częściej pojawiały się teksty, w których rozmowy o muzyce ustępowały miejsca refleksjom nad kondycją twórcy, presją rynku oraz relacjami z mediami czy odbiorcami. Artyści wypowiadali się nie tylko na temat nowych płyt, lecz także w kwestiach tworzenia, zmęczenia popularnością czy napięcia między autentycznością a komercją. Jednocześnie w tym samym okresie widoczny staje się wzrost tematyki mieszanej, łączącej elementy muzyczne, okołomuzyczne i pozamuzyczne. Materiały tego typu często miały charakter autorefleksyjny i odnosiły się bezpośrednio do działalności samego „Non Stopu”. Pojawiały się teksty komentujące rolę magazynu reakcje czytelników, listy do redakcji oraz metateksty poruszające istotę kondycji prasy muzycznej jako takiej, jak i drobne, lakoniczne komunikaty redakcyjne odsłaniające zaplecze procesu wydawniczego, wprowadzające czytelnika w kulisy funkcjonowania pisma (jak przykładowo: „Numer zamknięto, na dobre, 7 czerwca 1985 r.” zamieszczona w rubryce *W numerze*). Tego rodzaju treści wzmacniały wspólnotowy charakter pisma i podkreślały relację redakcja–odbiorca, która z czasem stała się jednym z wyróżników magazynu.

Najbardziej wyraziste zmiany tematyczne widoczne są jednak w końcowym okresie istnienia „Non Stopu”, szczególnie po objęciu funkcji redaktora naczelnego przez Sławomira Gołaszewskiego. Wówczas na łamach pisma zauważalnie wzrasta udział tematyki pozamuzycznej, co znajduje potwierdzenie zarówno w analizie ilościowej, jak i w konkretnych przykładach publikowanych materiałów. Coraz częściej pojawiały się teksty zajmujące się filozofią Wschodu, duchowością, ekologią, medycyną naturalną czy alternatywnymi stylami życia. Tendencję tę ilustrują m.in. autonomiczne materiały światopoglądowe, takie jak *Dzień Ziemi 22 IV 90 – Earth Day*, a także publikacje literacko-filozoficzne, jak *Z dziennika Krishnamurtiego* oraz materiały łączące tematykę muzyczną z refleksją światopoglądową artystów, czego przykładem jest tekst *Nina Hagen*, w którym twórczość muzyczna splata się z zagadnieniami duchowości i tożsamości kontrkulturowej.

Zmiany te można interpretować w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. Odwołując się do koncepcji Pierre’a Bourdieu²⁴⁰, zgodnie z którą przemiany gustów kulturowych są powiązane z procesami społecznymi i ekonomicznymi, wzrost znaczenia tematów pozamuzycznych w „Non Stopie” można odczytać jako sygnał zmiany w strukturze kulturowej jego odbiorców. Pismo coraz wyraźniej reagowało na potrzebę poszukiwania nowych form wyrazu i tożsamości w realiach późnego PRL-u i okresu transformacji

²⁴⁰ Zob. P. Bourdieu, *Dystynkja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2005; por. M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Warszawa 2007.

ustrojowej, w których muzyka przestawała być jedynym punktem odniesienia dla młodzieżowej kultury alternatywnej. Ponadto wzrost udziału treści pozamuzycznych odbywał się jednocześnie kosztem dotychczas dominujących kategorii. Zauważalnie zmniejszyła się liczba artykułów podejmujących tematy przemysłu rozrywkowego, fonografii oraz bieżącej kondycji rynku muzycznego, a część stałych rubryk informacyjnych, recenzenckich i branżowych została zawieszona. Zmianom tematycznym towarzyszyła także transformacja formalna: miejsce dłuższych, analitycznych artykułów coraz częściej zajmowały krótkie formy wypowiedzi, cytaty, poezja (*Rock'n'Roll* Kaina Maya czy wiersze Marka Czuku), mini-opowiadania (*Szarada*, *Jótro*). Te pozornie marginalne elementy w istotny sposób wpływały na strukturę pisma, wzmacniając obecność treści mieszanych i przesuwając akcent z funkcji informacyjnej na ekspresyjną i estetyczną.

Profil tematyczny „Non Stopu” ulegał zatem ewolucji, którą można opisać jako sekwencję kilku wyraźnych faz. W latach siedemdziesiątych dominowały treści lekkie, satyryczne i anegdotyczne, silnie związane z estradą i muzyką popularną. Na początku lat osiemdziesiątych pismo przyjęło bardziej profesjonalny ton, koncentrując się na recenzjach, relacjach koncertowych i wywiadach. Pod koniec dekady wzrosło znaczenie warstwy wizualnej oraz skróconych, dynamicznych form przekazu, natomiast w ostatnim okresie istnienia magazynu nastąpiło wyraźne przesunięcie w stronę treści refleksyjnych i światopoglądowych. Ten etap stanowił najbardziej radykalne odejście od modelu klasycznego magazynu muzycznego i zarazem domykał proces stopniowego przekształcania „Non Stopu” w pismo o charakterze kulturowego kolażu.

GATUNKI I FORMY DZIENNIKARSKIE

Osoby niezwiązane z muzyką często nie zdają sobie sprawy z tego, jak bogaty i wielowymiarowy może być język mówienia o dźwiękach. Doświadczenie muzyczne obejmuje bowiem szerokie spektrum emocji, znaczeń i refleksji, które nie tylko pogłębiają wrażliwość estetyczną, lecz także wpływają na sposób postrzegania codzienności i rozumienia rzeczywistości²⁴¹.

Analiza gatunków obecnych na łamach „Non Stopu” wymaga uwzględnienia faktu, że współczesne klasyfikacje gatunków medialnych i dziennikarskich znacząco różnią się od ujęć funkcjonujących w okresie PRL. Jak zauważa Stanisław Gajda, gatunki są wytworem określonej kultury, a wiedza o nich

²⁴¹ J. Iwaszkiewicz, *Czwarta symfonia*, w: *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971, s. 233.

– zarówno naukowa, jak i potoczna – wyrasta w konkretnej aurze historyczno-kulturowej i staje się dokumentem świadomości społecznej²⁴². W przypadku „Non Stopu” oznacza to, że autorzy nie zawsze stosowali się do sztywnych ram gatunkowych, teksty często łączyły elementy informacji i komentarza, a recenzje zawierały fragmenty przypominające felietony. Współcześni badacze podkreślają, że granice gatunków medialnych są płynne: mieszają się, nakładają na siebie, tworzą hybrydy i formy przejściowe²⁴³. W „NS” można to było zaobserwować na każdym kroku – zwłaszcza że wielu autorów zaczynało swoją karierę dziennikarską w tym piśmie, pisząc teksty bardziej „z serca” niż według kanonicznych reguł²⁴⁴. Z tego powodu recenzje często stawały się esejami, sylwetki zawierały elementy oceny, a wywiady przybierały kształt quasi-reportażu.

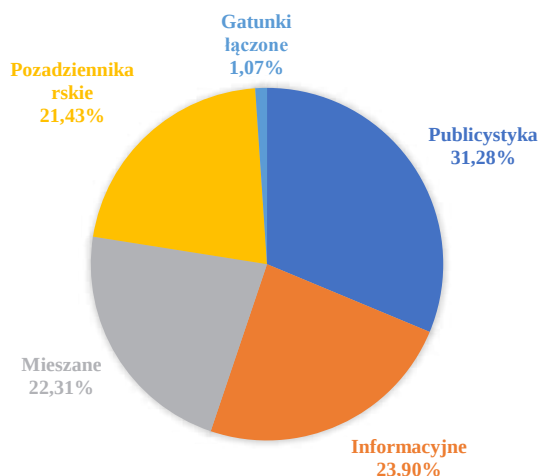
Analiza struktury gatunkowej „Non Stopu” pokazuje dominację gatunków publicystycznych, które stanowiły około 31% wszystkich publikowanych materiałów. Na kolejnych miejscach znalazły się gatunki informacyjne (ok. 24%) oraz gatunki mieszane (ok. 22%) (wykres 11). Formy pozadiennikarskie stanowiły 21,43% zawartości pisma i obejmowały bardzo zróżnicowany zbiór tekstów oraz materiałów wizualnych. W tej grupie znalazły się m.in. gatunki literackie, listy przebojów i różnego rodzaju zestawienia, teksty piosenek, dyskografie, ogłoszenia własne oraz materiały o charakterze reklamowym (wraz z objaśnieniami i sprostowaniami), a także wspomnienia i cytowane wypowiedzi, często uzupełniane formami graficznymi, takimi jak *mail art*, plakaty czy autorskie ilustracje. Niewielką, lecz wyraźnie wyodrębnioną kategorię stanowiły tzw. gatunki łączone, które obejmowały około 1% wszystkich wypowiedzi. Były to materiały korzystające z więcej niż jednego, jasno zaznaczonego wzorca gatunkowego, na przykład teksty łączące wiersz z komentarzem interpretacyjnym lub krótką glosą wprowadzającą czytelnika w kontekst i zachęcającą do refleksji.

²⁴² S. Gajda, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, w: *Encyklopedia kultury XX wieku*, t. 2: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2010, s. 265.

²⁴³ M. Lisowska-Magdziarz, *Pytanie o genologię mediów w kulturze partycypacji. Próba rekonesansu metodologicznego*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic, A. Koziół, J. Szyłko-Kwas, Warszawa 2015, s. 21.

²⁴⁴ Rozmowa z G. Brzozowiczem z dnia 2 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

Wykres 10. Podział gatunków na łamach „NS”



Źródło: opracowanie własne

We wszystkich głównych kategoriach pojawiała się również podkategoria Inne, do której zaliczano wypowiedzi trudne do jednoznacznego zaklasyfikowania z powodu braku wyraźnej dominanty gatunkowej.

GATUNKI PUBLICYSTYCZNE

Publicystyka łączy funkcję informacyjną z interpretacyjną, jednocześnie intensyfikując sposób przeżywania opisywanych zjawisk²⁴⁵. To właśnie komponent interpretacyjny, a wraz z nim element perswazji, stanowią cechy dystynktywne wypowiedzi publicystycznych. Jej istotą jest przekazywanie informacji, które – uzupełnione o interpretację, objaśnianie rzeczywistości, odnoszenie faktów do szerszych kontekstów, subiektywną, lecz logicznie uzasadnioną ocenę oraz prognozowanie oparte na danych empirycznych – służą kształtowaniu opinii na temat zdarzeń i faktów społecznych²⁴⁶. Dopuszcza się przy tym stosowanie puent, formułowanie pytań, budowanie napięcia czy zachęcanie odbiorcy do refleksji i dialogu. W rezultacie dochodzi do interpretowania „przedstawionej” rzeczywistości, stawiania diagnoz, wysuwania hipotez, formułowania wniosków oraz postulatów. Często zaznaczona jest obecność podmiotu wypowiedzi, który przy użyciu środków artystycznych i językowych nie tylko pogłębia wiedzę o otaczającym świecie, lecz

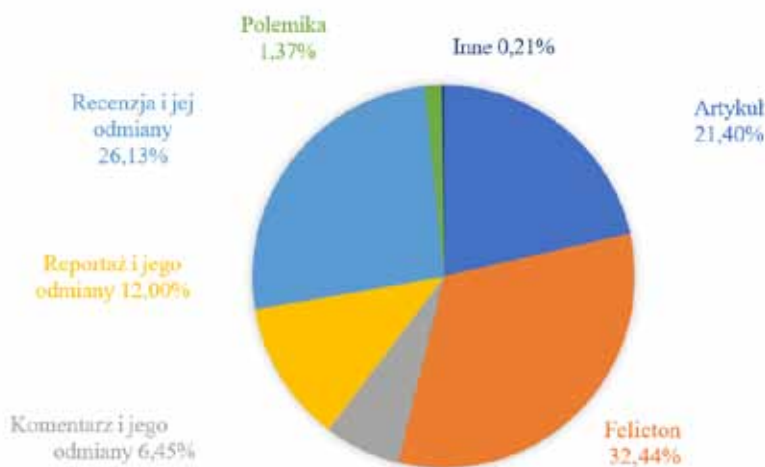
²⁴⁵ Zob. J.T., *Publicystyka*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 204–205.

²⁴⁶ M. Szulewski, *Czas w słowach odbity. Refleksje o rzeczywistości nazywanej*, Warszawa 1986, s. 58.

również ją problematyzuje²⁴⁷. Do charakterystycznych cech publicystyki należą m.in. aktualność podejmowanych tematów, ich tendencyjność, sugestywność oraz zdolność docierania do określonych grup odbiorców. Poruszane zagadnienia mają zazwyczaj istotne znaczenie społeczne i dotyczą różnych obszarów życia zbiorowego. Poprzez ich interpretowanie oraz przekazywanie określonego zespołu ocen, sądów i twierdzeń publicystyka dąży do formowania opinii publicznej²⁴⁸. Jej nadrzędnym celem jest więc zwrócenie uwagi na sprawy istotne społecznie, wzbudzenie zainteresowania nimi, mobilizowanie odbiorców oraz wpływanie, pośrednio lub bezpośrednio, na przebieg życia społecznego.

Publicystyka wyrasta z dwóch źródeł: z faktów o charakterze społecznym oraz z reakcji zbiorowości, która na te fakty odpowiada²⁴⁹. Do gatunków o wyrażnie uświadomionej funkcji oddziaływania na świadomość, wyobraźnię i emocje odbiorców zalicza się m.in. artykuł, felieton, komentarz, rozprawę czy reportaż. Granica między publicystyką a innymi formami materiałów prasowych przebiega podobnie jak w przypadku rozróżnienia między informacją a interpretacją. Na łamach „Non Stopu” do najczęściej wykorzystywanych gatunków publicystycznych należały: felieton, recenzja, artykuł, komentarz oraz reportaż wraz z ich odmianami (wykres 11). Każdy z tych gatunków pełnił odmienną funkcję, ale wszystkie razem budowały spójny obraz pisma jako przewodnika po muzyce i kulturze młodzieżowej PRL.

Wykres 11. Gatunki publicystyczne w „NS”



Źródło: opracowanie własne

²⁴⁷ Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 269.

²⁴⁸ J.T., *Publicystyka*, dz. cyt., s. 204.

²⁴⁹ Tamże.

Najliczniejszą grupę stanowiły felietony²⁵⁰, które przekraczały 30% wszystkich tekstów publicystycznych, następnie recenzje wraz z ich odmianami (ponad 25%) oraz artykuły publicystyczne (ponad 20%). Felieton, ze względu na swój ironiczny, humorystyczny lub refleksyjny charakter, był dogodnym narzędziem do pośredniej krytyki kondycji polskiego przemysłu rozrywkowego, w tym także funkcjonowania instytucji państwowych. Podobną rolę pełnił artykuł publicystyczny, różniący się od felietonu bardziej rozbudowaną i sformalizowaną strukturą oraz jasno sformułowaną tezą popartą argumentacją. Nierzadko inicjował on szerszą debatę, pełnił funkcję edukacyjną w zakresie muzyki lub przypominał o ważnych rocznicach. Z kolei recenzje stanowiły istotne źródło informacji o nowościach rynku muzycznego oraz wydarzeniach rozrywkowych, ułatwiając odbiorcom orientację w świecie muzyki, a jednocześnie wpływając na kształtowanie ich gustów. Relacjonowanie wydarzeń wraz z ich oceną odbywało się również za pośrednictwem reportaży i ich odmian, które obejmowały około 12% analizowanych tekstów. Natomiast komentarze (ponad 6%) służyły omawianiu zagadnień trudniejszych, takich jak problemy polskiej fonografii czy kwestie technologiczne w muzyce, pomagając w ich lepszym zrozumieniu. Pozostałe gatunki publicystyczne obejmowały około 2% publikacji i pełniły funkcję polemiczną – zarówno wobec treści zamieszczanych w „NS”, jak i w innych mediach – bądź umożliwiały pogłębioną refleksję nad podejmowanymi tematami.

FELIETON

Felieton należy do najczęściej spotykanych gatunków publicystycznych. Od początku swojego istnienia pełnił rolę swobodnej, osobistej wypowiedzi dziennikarskiej, której podstawowymi cechami były: subiektywizm, ironia, aluzyjność i niewielkie rozmiary²⁵¹. Klasyczne definicje określały go jako gatunek z pogranicza dziennikarstwa i literatury, nierzadko nazywany „pasożytniczym”, ponieważ swobodnie korzystał z rozmaitych form narracyjnych – od recenzji, poprzez reportaż, aż po esej²⁵². Współczesne ujęcia podkreślają, że felieton to przede wszystkim krótkie wystąpienie prasowe, dotyczące bieżących wydarzeń,

²⁵⁰ Już Dariusz Baran zwrócił uwagę na felieton jako najpopularniejszy gatunek, jakiego używano do pisania o muzyce w „Non Stopie”. Zob. D. Baran, *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe...*, dz. cyt., s. 144.

²⁵¹ M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 77–79.

²⁵² E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2012, s. 345–359.

posługujące się językiem obrazowym i aluzyjnym humorem²⁵³. W literaturze medioznawczej podkreśla się, że felieton powstał jako forma „łżejsza” od artykułu publicystycznego – mniej sformalizowana, a bardziej osobista i dygresyjna²⁵⁴. W Polsce okres szczególnego rozkwitu gatunku przypada na XIX i XX wiek, gdy stał się on istotnym narzędziem życia kulturalnego, często publikowanym w cyklach. W realiach PRL, podobnie jak inne formy dziennikarskie, felieton musiał funkcjonować w cieniu cenzury, co w praktyce prowadziło do rozwoju aluzyjności, ironii i podwójnego kodowania wypowiedzi²⁵⁵. W „Non Stopie” – czasopiśmie muzycznym skierowanym głównie do młodzieży – felieton pełnił funkcję szczególną: z jednej strony był przestrzenią swobodnej refleksji o szeroko rozumianej muzyce, z drugiej zaś miejscem komentowania realiów życia codziennego i obyczajowości młodzieżowej w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W literaturze medioznawczej zwraca się uwagę na zacieranie granic gatunkowych – w praktyce redakcyjnej felieton nierzadko zawierał elementy recenzji, reportażu, a nawet eseju²⁵⁶. Zjawisko to było szczególnie widoczne w „Non Stopie”, gdzie teksty często balansowały między krytyką muzyczną a obyczajową obserwacją życia codziennego młodych odbiorców. Tym samym stawał się narzędziem pozwalającym na przemykanie treści, które w innej formie mogłyby nie przejść przez cenzurę.

Do podstawowych cech felietonu należą: osobisty ton narracji, subiektywność, dygresyjność, aluzyjność i obecność puenty – swoistego zamknięcia tekstu, często o charakterze żartobliwym lub paradoksalnym²⁵⁷. Autorzy posługują się bogatym arsenalem środków stylistycznych, takich jak gra słów, metafory, alegorie, parodie czy hiperbole nacechowane emocjonalnie²⁵⁸. Funkcje felietonu można rozpatrywać wielopłaszczyznowo:

- komentatorską – interpretował bieżące wydarzenia i zjawiska;
- edukacyjną – przybliżał mechanizmy funkcjonowania muzyki i kultury, ucząc jednocześnie ironicznego spojrzenia na rzeczywistość;
- wspólnototwórczą – budował więź z czytelnikami poprzez język, doświadczenia i odniesienia bliskie młodzieży;
- subwersywną – pozwalał na gry z cenzurą dzięki aluzyjnym komentarzom i metaforycznym obrazom²⁵⁹.

²⁵³ Tamże.

²⁵⁴ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2009, s. 88–90.

²⁵⁵ J.M., *Felieton*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 80.

²⁵⁶ Tamże.

²⁵⁷ M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych*, Lublin 2004, s. 109–118.

²⁵⁸ E. Chudziński, *Felieton...*, dz. cyt., s. 355.

²⁵⁹ M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 78.

Felieton bywał przyjmowany w różnych odmianach: satyrycznej, refleksyjnej, filozoficznej czy obyczajowej. Cechą, którą bardzo często się wymienia przy felietonie, jest jego cykliczność, której w „NS” w wielu przypadkach nie zauważono. Z tego względu zastosowano podział felietonów na felietony cykliczne, o potencjale cykliczności i pojedyncze. Co ciekawe w książce *Encyklopedia wiedzy o prasie* felieton w czasie PRL będzie tej cechy pozbawiony, co może wskazywać na przewagę felietonów pojedynczych. W „Non Stopie” publikowano zarówno felietony cykliczne, jak i pojedyncze. Do cykli należały m.in.:

- *Kluczem basowym* – poruszający problemy polskiego przemysłu rozrywkowego: od targów i festiwali po reklamę i nieuczciwe praktyki. Cykle te bywały odpowiedzią na zarzuty kierowane wobec pisma, stanowiąc swoisty głos redakcji²⁶⁰.
- *Między dźwiękami* – poświęcony edukacji muzycznej, muzyce w teatrze i filmie, a także technologicznym aspektom sztuki dźwięku²⁶¹.
- *Piórkiem Ibisa* – koncentrujący się na problemach fonografii, stereotypach dotyczących muzyków i na kształtowaniu gustów odbiorców²⁶².
- *Opowieści słonია* – dotyczące przemysłu rozrywkowego w kontekście życia społeczno-kulturalnego, reorganizacji estrady i kariery artystycznej²⁶³.

Warto wspomnieć także cykl Filipa Łobodzińskiego *Pszczółki luzem – Departament z gruntu kulinarny* (rycina 28), publikowany w 1989 roku, w którym autor łączył tematy kulinarne z refleksją muzyczną. Felietony te często zaczynały się od opisu potraw, by następnie przejść do analizy twórczości artystów rockowych (np. interpretacja ballady *Little Wing* Hendrixa):

„Spoglądam na leżącego na półmisku drugiego ptaka. (...). Bojler. (...) Na półmisku zostało jedynie skrzydełko. Little Wing. Od jakiegoś czasu Miesięcznik Nieregularny NON STOP prowadzi na swoich łamach Bank Rockowych Standardów. Czy można mówić o standardzie rocka nie wspominając o Hendrixie? (...) Pozornie o miano standardów hendrixowskich zasługiwały przede wszystkim takie rzeczy, jak «Fire», «Purple Haze» (...), «Who knows»... Tymczasem tak naprawdę standardem staje się ballada «Little Wing» (...)»²⁶⁴.

²⁶⁰ „Non Stop”, 1980–1985, cykl *Kluczem basowym*.

²⁶¹ „Non Stop”, 1980–1989, cykl *Między dźwiękami*.

²⁶² „Non Stop”, 1980–1989, cykl *Piórkiem Ibisa*.

²⁶³ „Non Stop”, 1980–1989, cykl *Opowieści słonია*.

²⁶⁴ F. Łobodziński, *Pszczółki luzem – Departament z gruntu kulinarny*, „Non Stop” (1989) nr 6, s. 30.

„To jedno z moich ulubionych zdjęć gastronomicznych. Szlugarek shartowany w jajku sadzonym. Pet sam w sobie już jest czymś paskudnym jak kupa, a jeszcze do tego wrażony w niepokalane żółtko! Prztyczek wymierzony Bogu przez Szatana.

Zdjęcie zrobił niejaki David Bailey (...) jako ilustrację do beatlesowego «Yesterday». (...) Bailey wiedział po prostu, że Paul McCartney, rozmyślając nad słowami do nowo skomponowanej przez siebie melodii, nadał jej – w przyпыwie genialnego odjazdu – roboczy tytuł «Scrambled Eggs»²⁶⁵.

Rycina 28. Przykłady felietonu *Pszczółki luzem*



Felietony o potencjale cykliczności to takie formy publicystyczne, które mimo iż ukazały się więcej niż jeden raz, nie zostały ostatecznie przekształcone w stałą rubrykę. Ich charakter ujawnia się w tym, że mają wyraźne walory pozwalające na kontynuację – atrakcyjną formułę, wyrazistą tematykę czy rozpoznawalny

²⁶⁵ Filippo, *Departament z gruntu kulinarny – PSZCZOŁY LUZEM*, „Non Stop” (1989) nr 8, s. 18.

styl, jednak z różnych przyczyn redakcyjnych bądź autorskich nie doczekały się regularnej publikacji. Dobrym przykładem jest cykl *Powiedzieli* autorstwa Adama Grzegorzczaka²⁶⁶. Tekst ten prezentował aktualne zjawiska w polskim przemyśle rozrywkowym poprzez głosy samych jego uczestników. Konstrukcja felietonu miała formę swoistego kolażu: zestawienia wypowiedzi artystów dotyczących zarówno kwestii twórczych, jak i codziennych, związanych z życiem poza sceną. Wplecione komentarze autora porządkowały materiał i nadawały mu szerszy kontekst interpretacyjny. Dzięki temu całość nie tylko dokumentowała realia artystyczne tamtego czasu, lecz także otwierała przestrzeń do refleksji nad przemianami społecznymi i gospodarczymi zachodzącymi w Polsce.

Znaczną część publikacji stanowiły felietony pojedyncze – ok. 70%. Wśród nich wyróżniały się m.in.: *Niedyskretny urok diabelstwa* Krzysztofa Waclawiaka, będący refleksją o scenicznej estetyce heavy metalu²⁶⁷, *Trawa M.M.*, czyli alegoryczna krytyka odbiorców muzyki rockowej, symbolizowanych przez „przycięty trawnik”²⁶⁸, *Zapiski z obłęzonego miasta* Wiesława Weissa – impresje muzyczno-społeczne oparte na obrazach codzienności PRL²⁶⁹, a także *Łojenie (szanownej publiczności)* Jacka Piekuta stanowiące ironiczną krytykę braku krytycyzmu i podatności publiczności na manipulację²⁷⁰, *List do wróżki* Krystyny Gucewicz dotyczące kondycji polskiej fonografii i estrady²⁷¹. Dodatkowo do ciekawych felietonów należały *Misterium bluffu (freeportaż)* Andrzeja Wróblewskiego oceniające festiwal Jazz Jamboree w kontekście eksperymentalnych form muzyki²⁷² oraz *O kopciuszkę, który został gwiazdą* Andrzeja Kołpaka, analizujący „mit gwiazdy” na przykładzie kariery Hanny Ordonówny²⁷³. Tego typu felietony pokazują więc, że jednorazowe bądź kilkukrotne inicjatywy publicystyczne mogą mieć potencjał długofalowy, a ich znaczenie nie ogranicza się do bieżącego komentarza, lecz stanowi również zapis kulturowy i społeczny danego momentu historycznego.

Największą siłą felietonu w „Non Stopie” był język, który cechował się humorem, satyrą i aluzyjnością, a niekiedy też potocznością. Pozwalał na odejście od formalnego tonu, nawiązywał do codziennych doświadczeń czytelników i w ten sposób budował poczucie wspólnoty. Autorzy chętnie korzystali ze slangu młodzieżowego, żartobliwych porównań, ironii czy metafor i porównań

²⁶⁶ A. Grzegorzczak, *Powiedzieli*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 25–26; A. Grzegorzczak, *Powiedzieli*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 15.

²⁶⁷ K. Waclawiak, *Niedyskretny urok diabelstwa*, „Non Stop” (1989) nr 7, s. 3.

²⁶⁸ M.M., *Trawa*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 26.

²⁶⁹ W. Weiss, *Zapiski z obłęzonego miasta*, „Non Stop” (1988) nr 9, s. 14.

²⁷⁰ J. Piekut, *Łojenie (szanownej publiczności)*, „Non Stop” (1987) nr 10, s. 18–20.

²⁷¹ K. Gucewicz, *List do wróżki*, „Non Stop” (1977) nr 2, s. 19.

²⁷² A. Wróblewski, *Misterium bluffu (freeportaż)*, „Non Stop” (1973) nr 1, s. 8, 34.

²⁷³ A. Kołpak, *O kopciuszkę, który został gwiazdą*, „Non Stop” (1982) nr 2, s. 12–13.

malujących barwne obrazy oddające klimat koncertów czy festiwali, a ironia, przyjmująca formę żartu, była narzędziem krytyki muzyki lub obyczajów. Taki styl sprawiał, że felieton wyróżniał się na tle innych gatunków obecnych w piśmie, jak recenzja czy artykuł problemowy, które wymagały większej powagi i dyscypliny argumentacyjnej (choć i to nie zawsze miało miejsce w „NS”, o czym świadczyć będą niektóre recenzje).

RECENZJA

Recenzja była jednym z najważniejszych gatunków publicystycznych obecnych na łamach „Non Stopu”. Jej znaczenie wykraczało daleko poza zwykłą informację o nowej płycie czy koncercie – w realiach PRL, gdzie dostęp do muzyki zachodniej był ograniczony, recenzja stawiała się subiektywnym przewodnikiem po świecie dźwięków, do których polski odbiorca nie miał łatwego dostępu. To właśnie dzięki recenzjom wielu młodych czytelników poznawało twórczość zespołów takich jak Pink Floyd, Genesis, The Clash czy Metallica, zanim jeszcze mogli (jeśli w ogóle) zdobyć nagrania tych artystów.

Recenzje w „NS” łączyły elementy informacyjne i krytyczne. Z jednej strony dostarczały wiedzy o wykonawcy, nagraniach, instrumentarium czy kontekście powstania albumu, z drugiej – były nośnikiem subiektywnej oceny autora. Ten dualizm sprawiał, że recenzje często balansowały na granicy eseju, felietonu czy szkicu muzykologicznego. Interesujące jest, że recenzje stanowiły drugi najczęściej reprezentowany gatunek publicystyczny w piśmie. Były publikowane niemal w każdym numerze, a w okresach największej popularności zajmowały nawet kilka stron. Na łamach magazynu występowały w dwóch podstawowych wariantach: recenzje pojedyncze²⁷⁴ i przeglądy²⁷⁵. Te pierwsze to były to obszerne omówienia jednego albumu lub koncertu, charakteryzowały się większą swobodą stylistyczną – autor mógł pozwolić sobie na literackie porównania, anegdoty czy aluzyjny komentarz do rzeczywistości. Przykładem może być recenzja książki, która ukazała się w „NS” pod tytułem *Ideął sięgnął druk*²⁷⁶ czy koncertu zespołu Moskwa autorstwa Dariusza

²⁷⁴ Według współczesnych opracowań recenzji poddaje się jedynie pojedyncze dzieło a nie sumę dzieł, dlatego omówienie np. kilku płyt danego autora jest zazwyczaj określane szkicem lub esejem. Kwestią sporną są wydarzenia takie jak festiwale, na które składa się kilka występów artystycznych. Zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 97–98.

²⁷⁵ Uznaje się go za odmianę gatunkową recenzji. Oznacza tzw. recenzję zbiorczą, gdzie w jednym tekście omawia kilka wydanych w tym samym czasie płyt różnych autorów. Zob. K.B., *Recenzja*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 209.

²⁷⁶ J. Skaradziński, *Ideął sięgnął druk*, „Non Stop” (1987) nr 6, s. 23.

Obołończyka²⁷⁷. Natomiast recenzje w formie przeglądów najczęściej miały charakter regularnych rubryk takich cykliczne przeglądy singli Tonpressu autorstwa Romana Rogowieckiego, w których oceniano kilka utworów jednocześnie, a także rubryka *Płyty i kasety* Jacka Sylwina publikowana w latach 1980–1981 oraz *Single* Wojciecha Soporka z numerów lipcowego i październikowego z 1986 roku. Inną formą cyklicznego przeglądu była rubryka *33 1/3*, poświęcona najciekawszym i najpopularniejszym płytom wydawanym na Zachodzie, prowadzona przez Marka Garzteckiego. Obok materiałów cyklicznych pojawiały się także pojedyncze przeglądy, takie jak *Płytowy atak Metal Mind Productions* Pawła Zeita, *Z polskiej półki* Adama Grzegorzczaka czy *Płyty Polskich Nagrań – słuchać, nie słuchać* Wojciecha Soporka. Co więcej, przegląd recenzji stanowił odmianę recenzji dziennikarskiej, wobec której stawiano mniejsze wymagania pod względem wnikliwości i aparatu krytycznego. Charakteryzował się on uproszczoną strukturą oraz bardziej ogólną oceną. Tendencję tę dobrze ilustrowały niektóre teksty publikowane w dziale *Koncerty* w przedostatniej fazie funkcjonowania pisma. Przykładem może być recenzja Krzysztofa Waclawiaka z festiwalu Metalmania w Katowicach, ograniczająca się do podstawowych danych (nazwa wydarzenia, data, miejsce) oraz jednego zdania komentarza: „Była tylko mania”²⁷⁸. Podobne uproszczenia formalne widoczne były również w recenzjach płytowych, jak choćby w wypowiedzi Jana Skaradzińskiego poświęconej albumowi *Guitar* Franka Zappy, której konstrukcja opierała się na odmianie przez przypadki²⁷⁹, czy w punktowej opinii dotyczącej płyty *Innym niepotrzebni* zespołu Non Iron²⁸⁰. Skrajnym przykładem redukcji treści była recenzja albumu Milesa Davisa opublikowana w dziewiątym numerze z 1989 roku, która ograniczała się wyłącznie do przyznania oceny w formie gwiazdek²⁸¹ (rycina 29). Zjawiskom tym towarzyszyło wyraźne rozluźnienie językowe oraz zabawa formą, charakterystyczne dla tego etapu rozwoju czasopisma.

²⁷⁷ D. Obołończyk, *Moskwa*, „Non Stop” (1989) nr 5, s. 8.

²⁷⁸ *Concerts*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 10.

²⁷⁹ *Płyty*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 15.

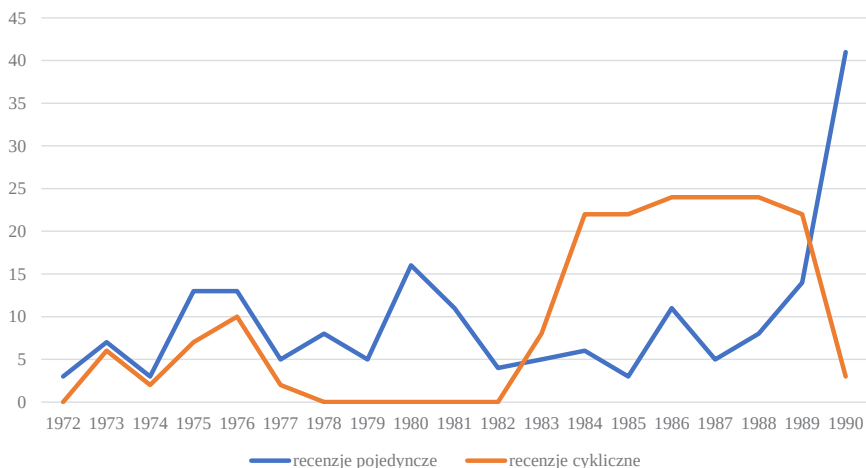
²⁸⁰ *Płyty*, „Non Stop” (1989) nr 10, s. 6.

²⁸¹ *Płyty*, „Non Stop” (1989) nr 9, s. 12.

Rycina 29. Przykłady nietypowych recenzji



Wykres 12. Tendencje publikowania w „NS” recenzji pojedynczych i cyklicznych w zestawieniu rocznym



Źródło: opracowanie własne

Łącznie na łamach „NS” opublikowano 181 recenzji pojedynczych, obejmujących przede wszystkim wydarzenia muzyczne oraz fonografię – płyty, kasety i single, a sporadycznie także książki. Przewaga recenzji pojedynczych nad cyklicznymi była

szczególnie widoczna w pierwszym i drugim okresie funkcjonowania pisma, czyli przed wprowadzeniem działów *Albumy* i *Na żywo*. Powstanie tych rubryk przyczyniło się do ograniczenia liczby recenzji pojedynczych (wykres 12), ponieważ przestrzeń redakcyjna mogła zostać przeznaczona na inne formy wypowiedzi, takie jak wywiady, artykuły publicystyczne czy relacje. Największy wzrost liczby recenzji pojedynczych odnotowano natomiast w ostatniej fazie istnienia pisma, co wiązało się z zawieszeniem obu działów. W ramach recenzji cyklicznych funkcjonowała również rubryka *Książki*, w której omawiano publikacje bezpośrednio związane z muzyką, m.in. *500 zagadek z muzyki rozrywkowej*, *Jazz – rytm XX wieku*, *Ludzie śmiechu* czy *Stereofonia dla wszystkich*. Kolejnym cyklem była *Nasza płytoteka* autorstwa IBISA, obejmująca omówienia dwóch–trzech płyt artystów polskiej sceny muzycznej; rubryka ukazywała się w dziewiętnastu numerach w latach 1975–1977.

Rycina 30. Działy *Albumy* i *Na żywo*



W latach osiemdziesiątych istotną rolę przejęły działy recenzji płytowych i koncertowych *Albumy* i *Na żywo*, w ramach których opublikowano łącznie 886 tekstów (rycina 30). Po zmianach redakcyjnych związanych z wprowadzeniem kolorowego wydania pisma oba działy zostały utrzymane, przy jednoczesnej modyfikacji ich szaty graficznej oraz nazewnictwa (rycina 31). Niezmienna pozostała jednak podstawowa struktura recenzji fonograficznych, obejmująca zdjęcie okładki (bądź przeznaczone na nie miejsce), nazwisko wykonawcy, tytuł albumu, nazwę wydawcy, ocenę oraz podpis autora. Z czasem wprowadzono także system gwiazdkowy, który miał w przystępny sposób obrazować wartość artystyczną nagrań. Największą liczbę recenzji płytowych w dziale *Albumy* opublikowano w 1989 roku, który przyniósł również rekordową liczbę numerów zawierających ponad dwanaście recenzji, a w przypadku koncertów był to rok 1987.

Rycina 31. Dział z recenzjami płyt i z koncertów w przedostatnim okresie funkcjonowania pisma



Recenzje oraz przeglądy pełniły istotną funkcję w prasie muzycznej, wspomagając odbiorców w orientowaniu się w aktualnej ofercie rynku fonograficznego i koncertowego oraz wpływając na kształtowanie gustów muzycznych. Stanowiły one zarówno źródło informacji o nowościach, jak i narzędzie selekcji treści wartościowych, mniej znanych bądź dopiero wchodzących do obiegu. Jednocześnie, ze względu na swój subiektywny charakter, pozostawiały czytelnikom przestrzeń do własnych interpretacji i ocen, co znajdowało odzwierciedlenie

m.in. w listach kierowanych do redakcji. Reakcje te – zarówno polemiczne, jak i aprobowujące – dowodzą, że recenzje sprzyjały kształtowaniu postaw krytycznych oraz aktywnemu uczestnictwu odbiorców w dyskusji o muzyce.

ARTYKUŁ PUBLICYSTYCZNY

Artykuł publicystyczny należy do podstawowych gatunków, które budowały tożsamość „Non Stopu”. Współczesna teoria gatunków prasowych ujmuje artykuł publicystyczny jako rozbudowaną wypowiedź analityczno-interpretacyjną, w której autor, bazując na faktach i dokumentach, przedstawia własną tezę, starając się przekonać czytelnika do określonego punktu widzenia. Podkreśla się w niej rzetelność analizy, logikę wywodu oraz rolę środków perswazyjnych i retorycznych. Artykuł tego typu może zbliżać się do artykułu naukowego ze względu na rygor argumentacji, jednak odróżnia go wyraźna tendencyjność i nastawienie na emocjonalne oddziaływanie na odbiorcę²⁸². Do formalnych wymogów artykułu publicystycznego zalicza się jasność, jednoznaczność, przystępność i zwięzłość przekazu, a także pogładowość, którą wzmacniają środki stylistyczne, takie jak analogie, porównania czy metafory. Tekst ten jest wyrazem określonego stanowiska autora, prezentującego własne poglądy na omawianą kwestię. W artykułach bazujących na wypowiedzi autorskiej cytaty, dokumenty oraz przytoczenia opinii innych osób pełnią funkcję pomocniczą – wspierają argumentację oraz skłaniają czytelnika do refleksji nad przedstawionymi treściami²⁸³. Uzupełnieniem materiału językowego mogą być również elementy wizualne, takie jak ilustracje, zestawienia, tabele, wykresy czy fotografie. Z uwagi na walor dydaktyczny szczególne znaczenie mają tu rzetelność, przejrzystość, przystępność, dociekliwość oraz pogładowość²⁸⁴. Artykuły publicystyczne miały zazwyczaj charakter wypowiedzi jednorazowych, rzadziej ukazywały się w częściach lub w ramach stałej rubryki.

Do przykładów takich realizacji należą m.in. tekst *Na pirackiej fali*, poświęcony nowej roli pirackiego radia²⁸⁵, *Dyskretny urok rycerstwa*, przybliżający motyw rycerza w muzyce heavy metalowej²⁸⁶, a także artykuły odnoszące się do

²⁸² K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 85–86; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 271.

²⁸³ J.M., *Artykuł...*, dz. cyt., s. 25.

²⁸⁴ Tamże; por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 86.

²⁸⁵ T. Piwowarek, *Na pirackiej fali*, „Non Stop” (1987) nr 2, s. 12–13.

²⁸⁶ K. Waclawiak, *Dyskretny urok rycerstwa*, „Non Stop” (1989) nr 1, s. 31–32.

problemu plagiatu – *7 nie kradnij*²⁸⁷ oraz *Nagrałem tam własnym tekstem...*²⁸⁸. W podobnym nurcie mieściła się *Pomarańczowa Alternatywa*, omawiająca młodzieżowy ruch powstały na początku lat 80. jako alternatywa wobec dominującego dualizmu społeczno-politycznego²⁸⁹, czy tekst *montaż*, w którym autor zwracał uwagę na problem manipulacji obrazem i dźwiękiem²⁹⁰. Z kolei *Kaper* podejmował zagadnienie negatywnego postrzegania polskości i Polaków za granicą, zestawiając je z obrazem przeciwnym²⁹¹. Za artykuł publicystyczny uznać można także materiał Konstantego Mali *Kończy się beat, czyli pobożne życzenia ciotki przyzwoitki*, analizujący zjawisko „zmierzchu” określonego stylu muzycznego w kontekście braku nowych wykonawców, koncepcji oraz niedostatków edukacji muzycznej²⁹². Problematykę zaplecza technicznego zespołów rockowych poruszał Jerzy W. Przybyszewski w tekście *Panowie ze sprzętem*, wskazując na przyczyny trudności oraz możliwe rozwiązania sprzyjające poprawie kondycji polskiego przemysłu rozrywkowego²⁹³. Kontynuacją tego wątku był artykuł Piotra Nagłowskiego *Kłopotów z dźwiękiem ciąg dalszy*, akcentujący braki w wiedzy i umiejętnościach osób odpowiedzialnych za nagłośnienie²⁹⁴. Natomiast Marek Wiernik w tekście *W pieniądzu siła* podejmował powracający w refleksjach nad rozrywką temat znaczenia finansów w realiach show-biznesu²⁹⁵.

Do szczególnych odmian artykułu zaliczają się m.in.: artykuł redakcyjny, dyskusyjny, okolicznościowy, polemiczny oraz popularnonaukowy²⁹⁶. W „Non Stopie” wykorzystywano w głównej mierze artykuły dyskusyjne, okolicznościowe oraz popularnonaukowe. Artykuły dyskusyjne miały na celu wywołanie publicznej wymiany poglądów dotyczących istotnych problemów społecznych, czego przykładami są teksty *Jak i co sprzedawać?*, *Sztuka i rachunki* czy *Szalona lokomotywa*. Artykuły okolicznościowe publikowano z okazji jubileuszy, rocznic lub ważnych wydarzeń, m.in. w tekstach *Jazz nad Odrą po raz dziesiąty*, *Status Quo: Dwadzieścia lat później*, *Hello, I love you*, *COMBO historia nie całkiem nowa i najnowsza* oraz *Inauguracja* związana z pięcioleciem „NS”. Artykuły popularnonaukowe miały za zadanie przystępnie przedstawiać zagadnienia

²⁸⁷ J. Bojanowicz, *7 nie kradnij*, „Non Stop” (1988) nr 7, s. 1, 3–4.

²⁸⁸ L. Kieniewicz, *Nagrałem tam własnym tekstem...*, „Non Stop” (1989) nr 10, s. 29.

²⁸⁹ M. Rościński, *Pomarańczowa Alternatywa*, „Non Stop” (1989) nr 3, s. 24.

²⁹⁰ R. Kwiatkowski, *montaż*, „Non Stop” (1989) nr 5, s. 17.

²⁹¹ S. Dygat, *Kaper*, „Non Stop” (1977) nr 3, s. 4, 27.

²⁹² K. Mała, *Kończy się beat, czyli pobożne życzenia ciotki przyzwoitki*, „Non Stop” (1973) nr 6, s. 25.

²⁹³ J.W. Przybyszewski, *Panowie ze sprzętem*, „Non Stop” (1983) nr 1, s. 22.

²⁹⁴ P. Nagłowski, *Kłopotów z dźwiękiem – ciąg dalszy*, „Non Stop” (1983) nr 3, s. 14.

²⁹⁵ M. Wiernik, *W pieniądzu siła. Kulisy naszej estrady*, „Non Stop” (1978) nr 9, s. 4–5.

²⁹⁶ J.M., *Artykuł...*, dz. cyt., s. 25.

Rycina 33. Artykuł wstępny otwierający pierwszy numer szarego „NS” oraz kolorowego „NS”



REPORTAŻ

Do kolejnych gatunków publicystycznych wykorzystywanych na łamach „Non Stopu” należały reportaż, relacja oraz szkic reportażowy. Reportaż stanowił rozbudowaną formę sprawozdawczą, wyróżniającą się dramatyzacją opisywanych zdarzeń, dążeniem do autentyzmu oraz wyraźnie zaznaczoną obecnością autora jako obserwatora i uczestnika wydarzeń²⁹⁸. Za jego pośrednictwem przedstawiano ludzi, sytuacje i fakty, koncentrując się na wydarzeniach względnie aktualnych, niezbyt odległych w czasie. Charakterystyczna dla reportażu była zarówno konstrukcja kronikarska, jak i fabularna, a także nagromadzenie elementów akcji przeplatających się z fragmentami opisowymi i obrazowymi, co stanowiło jedną z podstawowych cech dystynktywnych tego gatunku²⁹⁹. Pod względem językowym reportaż cechował się bogactwem i dużym zróżnicowaniem środków leksykalnych oraz składniowych. Wykorzystując dokumentację faktów i zdarzeń, a także różnorodne środki ekspresji, tekst reportażowy nie ograniczał się wyłącznie do przekazywania informacji, lecz realizował również funkcje poznawczą, interwencyjną oraz estetyczną, nierzadko dążąc do oddziaływania na rzeczywistość społeczną³⁰⁰.

²⁹⁸ Zob. M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 93–97; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 56–77; M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych...*, dz. cyt., s. 122–126.

²⁹⁹ Tamże.

³⁰⁰ K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chuźniński, Kraków 2012, s. 321.

Ze względu na budowę wewnętrzną w obrębie reportażu wyróżnić można kilka podstawowych typów. Do nich należą relacje, których struktura opiera się na następstwie kolejnych, bezpośrednio obserwowanych przez reportera faktów i zdarzeń³⁰¹; szkice reportażowe, podporządkowane wieloaspektowemu opisowi środowiska bądź charakterystyce postaci, pozbawione wyraźnej kompozycji kronikarskiej lub fabularnej i cechujące się luźną, mozaikową strukturą, w której element akcji odgrywa rolę drugorzędną; reportaże fabularne, bazujące na uporządkowanym ciągu zdarzeń; oraz formy pośrednie, wykorzystujące elementy innych struktur gatunkowych, takich jak gawęda, wywiad czy list³⁰².

W „Non Stopie” publikowane teksty przybierały postać reportaży o tematyce wykraczającej poza jednorazowe wydarzenie, szkiców reportażowych oraz relacji, najczęściej dotyczących wydarzeń muzycznych. Relacje te często zawierały wyraźnie zaznaczone stanowisko autora wobec występów artystów bądź organizacji imprezy³⁰³. W wypowiedziach tych dominantę publicystyczną ilustrowały formy odautorskiego komentarza, refleksji na temat wydarzenia czy jego oceny. Tego typu teksty dotyczyły najczęściej przebiegu festiwalu, koncentrując się zarówno na opisie samego wydarzenia i jego uczestników, jak i na ocenie poziomu artystycznego występów oraz organizacji imprezy. Do najczęściej relacjonowanych należały festiwale muzyczne, takie jak Bratysławska Lira, Międzynarodowy Festiwal Piosenki Złoty Orfeusz, Festiwal

³⁰¹ We współczesnych opracowaniach relacja kategoryzowana jest jako gatunek informacyjny. Charakteryzuje się przedstawianiem zdarzeń, które jeszcze się nie zakończyły. Jest równoczesna z nastaniem poszczególnych faz zdarzenia. Odnacza się katalogowym podawaniem faktów, żywym i barwnym opisem przebiegu wydarzeń, a także eksponowaniem emocji osoby przekazującej. (Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 43–44).

³⁰² J.M., *Reportaż*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 213–215.

³⁰³ Niekiedy tego typu materiały można byłoby zaklasyfikować jako *feature*, które w szerszym znaczeniu obejmuje relacje wzbogacone o szczegóły poboczne, tworzące tło informacyjne wydarzeń oraz odautorski komentarz, natomiast w ujęciu węższym odnosi się do informacji prasowej, w której dziennikarz prezentuje osobisty punkt widzenia wobec pojedynczego faktu. (Zob. B.G., *Feature*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 79–80). Współcześnie *feature* jest określany jako szkic reportażowy, w którym przebieg zdarzeń jest prezentowany zgodnie z ich chronologią. Jednocześnie, w celu urozniczenia narracji i lepszego oddania atmosfery opisywanego wydarzenia, wpłatanie są opisy miejsca czy zachowania, wygląd bohaterów. Dodatkowo obserwator niejako opisuje zjawiska będąc „na zewnątrz”. Celem jest zaintrygowanie czytelnika konkretnym aspektem opisywanych faktów i wywołanie u niego emocjonalnego zaangażowania w opisywaną sytuację, tak aby poczuł się jak obserwator i naoczny świadek tego, co się dzieje. (Zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 77–81. Por. Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 268; K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż...*, dz. cyt., s. 329–331).

w Opolu, Jazz nad Odrą, Jazz Jamboree, Pop Session, Festiwal w Jarocinie czy Metalmania, a także koncerty zespołów polskich za granicą, m.in. występ grupy Perfect w Chicago³⁰⁴, oraz wydarzenia odbywające się w kraju, jak koncerty Marillion, Eruption czy Metalliki, a także imprezy o charakterze ideowym, np. koncerty przeciwko apartheidowi organizowane przez NSZZ „Solidarność”³⁰⁵. Relacje dotyczyły również tras koncertowych, w których dziennikarze „NS” towarzyszyli artystom, czego przykładami są materiały Romana Rogowieckiego *Radio Warszawa nadaje w Jugosławii*³⁰⁶, *Marillion – notatki z trasy* czy *Trzynaście dni z The Shakin’ Pyramids*³⁰⁷. Obok wydarzeń *stricto* muzycznych pojawiały się także relacje z imprez okołomuzycznych, takich jak MIDEM czy Internationale Funkausstellung w Berlinie Zachodnim, a także reportaże z zagranicznych podróży redakcyjnych. Przykładami takich relacji mogą być: *Notatnik Amerykański* Romana Waschko, który w roku 1974 na zaproszenie Instytutu Edukacji Międzynarodowej podróżował po Stanach Zjednoczonych, odwiedzając centra tamtejszego przemysłu rozrywkowego, by ponownie tam wrócić w następnym roku i przywieźć kolejną dawkę wrażeń zza oceanu. W kierunku USA wyruszył również Wojciech Mann, który podzielił się opowieścią z podróży w materiale pt. *Dziewięć godzin różnicy*. Wyprawy pozazdrościł mu Roman Rogowiecki, który postanowił udać się w kierunku przeciwnym, do Japonii, by stamtąd przywieźć informacje na temat tokijskiego show businessu, a swoją wyprawę opisał w tekście *Tokijski blues*³⁰⁸. Bliższym kierunkiem wojaży była Kopenhaga, do której udał się Jerzy Kordowicz, co opisał w reportażu *Muzykalna Kopenhaga*. Miejscem wyjazdów były również sąsiednie kraje, jak Czechosłowacja, Węgry, z których relacje również można było znaleźć na łamach „Non Stopu”.

Fotograficznym odpowiednikiem relacji był fotoreportaż, rzadziej spotykany w „NS”, lecz stanowiący odmienną formę narracji, opartą na sekwencji zdjęć tworzących logiczny ciąg zdarzeń. Fotografie wskazywały miejsce i czas wydarzenia oraz bywały uzupełnione komentarzem autorskim³⁰⁹. Przykładami mogą być materiały z IMIC w Londynie czy *Koncerty MIDEM w fotografii*, a także fotorelacja *Róbta co chceta*, która – mimo braku komentarza tekstowego – dokumentowała przebieg festiwalu Przystanek Woodstock (rycina 34).

³⁰⁴ J. Józefczyk, *Perfect w Chicago*, „Non Stop” (1990) nr 5, s. 3–4.

³⁰⁵ S. Gołaszewski, *Anty-Apartheid, ale czy Solidarność*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 7–8.

³⁰⁶ R. Rogowiecki, *Radio Warszawa nadaje w Jugosławii*, „Non Stop” (1985) nr 8, s. 3–5, 30.

³⁰⁷ R. Rogowiecki, *Trzynaście dni z The Shakin’ Pyramids*, „Non Stop” (1981) nr 7, s. 12–13.

³⁰⁸ R. Rogowiecki, *Tokijski blues*, „Non Stop” (1987) nr 11, s. 7, 24.

³⁰⁹ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki...*, dz. cyt., s. 85–96.

Rycina 34. Fotoreportaż w „NS”



Istotną rolę w analizowanym piśmie odgrywał również szkic reportażowy. Gatunek ten opierał się na wieloaspektowym opisie środowiska bądź postaci, czego przykładem jest tekst *Reggae w ogniu i krwi* Jerzego Kleszcza, ukazujący kontekst ideowy i kulturowy muzyki reggae na tle historii Petera Tosh³¹⁰. Częściej jednak szkice reportażowe koncentrowały się na portretowaniu artystów, czego przykładem są teksty Filipa Łobodzińskiego *The Edge* poświęcony Davidowi Evansowi z zespołu U2, *Dotknięcie Eurythmics* Jana Skaradzińskiego czy *David Bowie – imperium kontratakuje* Grzegorza Brzozowicza, analizujący fenomen artysty i jego nieustanną potrzebę przemiany: „Bowie jest jedynym wykonawcą rockowym, który nie dopuszcza do ograniczenia swojej twórczości jakimkolwiek stylem, jakąkolwiek rolą czy poglądem (...). On zmienia się (...) dlatego, że sama zmiana jest tym, co go najbardziej fascynuje”³¹¹. Podobny cha-

³¹⁰ J. Kleszcz, *Reggae w ogniu i krwi*, „Non Stop”(1988) nr 5, s. 15–17.

³¹¹ G. Brzozowicz, *David Bowie – imperium kontratakuje*, „Non Stop” (1983) nr 9, s. 3.

rakter miały materiały o Lou Reedzie czy zespole The Cure. Wspólną cechą tych tekstów była rezygnacja z kompozycji kronikarskiej na rzecz luźnej, często mozaikowej struktury, w której poszczególne wątki oddzielano akapitami, śródtytułami bądź elementami graficznymi.

Reportaż pełnił istotną funkcję dokumentacyjną, szczególnie w przypadku relacji utrwalających konkretne wydarzenia muzyczne i rozrywkowe, jednocześnie oddając ich atmosferę oraz emocje towarzyszące publiczności. Zawarte w nich elementy oceniające wpływały na sposób postrzegania wydarzeń przez czytelników i kształtowały ich opinie na temat wartości artystycznej. Ponadto reportaże stanowiły ważne i aktualne źródło informacji o przemyśle rozrywkowym – zarówno krajowym, jak i zagranicznym. W przypadku szkiców reportaży czytelnik zyskiwał dodatkowo możliwość poznania artystów od mniej oczywistej, pozamuzycznej strony, co sprzyjało głębszemu zrozumieniu ich twórczości. Luźniejsza kompozycja tych tekstów sprzyjała innemu typowi zaangażowania odbiorcy, oferując przestrzeń do refleksji i umożliwiając budowanie bardziej osobistej relacji z opisywanymi twórcami, a tym samym zachęcając do sięgnięcia po ich dorobek artystyczny.

KOMENTARZ

Podstawową funkcją komentarza jest wyraźne, często nacechowane subiektywizmem, zaprezentowanie stanowiska autora wobec określonych zjawisk lub problemów. Wypowiedź ta obejmuje nakreślenie kontekstu, analizę sytuacji oraz argumentację bazującą na zestawianiu różnych punktów widzenia i podejmowaniu z nimi polemiki, której celem jest przekonanie odbiorcy do prezentowanej interpretacji. Komentarz nie musi przyjmować rozbudowanej formy, jednak powinien cechować się rzetelnością i klarownością, tak aby jednoznacznie oddawać stanowisko autora bądź redakcji³¹². Szczególną odmianą komentarza jest glosa³¹³, mająca charakter interpretacyjno-oceniający i publikowana bezpośrednio w sąsiedztwie tekstu, którego dotyczy³¹⁴. Przykładem takiej realizacji był komentarz Pawła Bratkowskiego rozpoczynający się od słów: „Próbować

³¹² J.M., *Komentarz*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 120; M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 29; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 94–96; M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych...*, dz. cyt., s. 82–85; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 270.

³¹³ Zob. S.S., *Glosa*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 94; I. Borkowski, *Informować, sprawozdawać, komentować. Sytuacja gatunków dziennikarskich w systemie medialnym Republiki Czeskiej*, „Annales Universitatis Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” (2021) nr 19, s. 20.

³¹⁴ M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych...*, dz. cyt., s. 84.

dowodzić, że Marek Nowakowski...”, odnoszący się do zamieszczonego obok opowiadania *Pierwsze boje*³¹⁵. Autor przybliżał w nim kontekst powstania utworu, sylwetkę twórcy oraz dokonywał oceny jego dorobku, uzasadniając jednocześnie decyzję o publikacji tekstu na łamach „NS”. Podobną funkcję pełniła *Glosa do Czerwonego Kogutka* Anieli H.³¹⁶, opublikowana obok tekstu piosenki *Little Red Rooster*, której celem było wydobycie i objaśnienie ukrytych sensów utworu. Z kolei w rubryce *Oi* glosa autorstwa M.M. stanowiła komentarz do wywiadu ze skinem oraz listu *Prawdziwego Polaka*, zwracając uwagę na problem ograniczonych perspektyw młodego pokolenia, poczucia stagnacji oraz trudności w wyrażaniu frustracji³¹⁷. Komentarz ten ukierunkowywał odbiorcę na określony sposób interpretacji prezentowanych tekstów.

Komentarz prasowy posługuje się przede wszystkim środkami językowymi, jednak – podobnie jak artykuł publicystyczny – może być wspierany przez elementy wizualne, takie jak fotografie, mapy, rysunki czy wykresy. W *Encyklopedii wiedzy o prasie* wskazuje się, że do jego cech charakterystycznych należą cykliczność oraz dążenie do zwięzłości, a także silna orientacja na aktualność poruszanych zagadnień. Zazwyczaj dotyczy on wąsko zakreślonego problemu, analizowanego z jednego, wybranego punktu widzenia³¹⁸. Ponadto komentarz operuje terminologią specjalistyczną oraz słownictwem wartościującym i emocjonalnie nacechowanym, co wymaga stosowania logicznej, przejrzystej składni, gwarantującej jasność przekazu. Przykładem realizacji tego gatunku była stała rubryka Jerzego Bojanowicza poświęcona kondycji polskiej fonografii (rycina 35), w której autor dokonywał corocznego podsumowania i oceny działalności krajowych wytwórni fonograficznych. Teksty te publikowano zazwyczaj w jednym z pierwszych numerów danego roku, niekiedy z kontynuacją w kolejnym, czego przykładem są materiały *O zarzynaniu kury znoszącej złote jajka! Polska fonografia '86* oraz *Zarzynania kury ciąg dalszy. Polska fonografia '86* (2). Do komentarzy nieregularnych zaliczyć można m.in. tekst Jerzego Tolaka *The Beatles w „Wielkiej Grze” – czyli jak wygrać 50 000 zł*, w którym autor oceniał poziom wiedzy jury programu telewizyjnego poświęconego zespołowi The Beatles. Innym przykładem był komentarz Jerzego Bojanowicza dotyczący zawodu impresaria, oparty na analizie aktów prawnych określających zakres jego obowiązków, którego puenta została zawarta już w samym tytule: *Impresario – zawód, którego znów nie ma*³¹⁹.

³¹⁵ M. Nowakowski, *Pierwsze boje*, „Non Stop” (1989) nr 4, s. 3.

³¹⁶ Aniela H., *Glosa do Czerwonego Kogutka*, „Non Stop” (1989) nr 7, s. 5.

³¹⁷ M.M., *Oi*, „Non Stop” (1988) nr 9, s. 4.

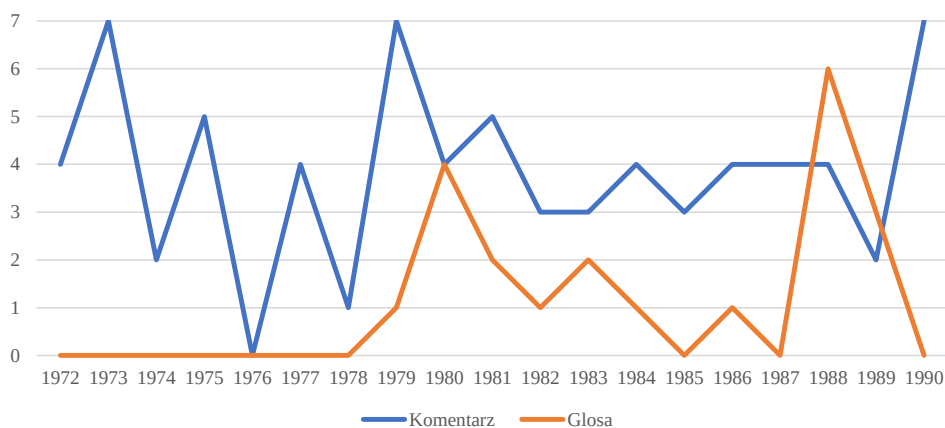
³¹⁸ J.M., *Komentarz...*, dz. cyt., s. 120.

³¹⁹ J. Bojanowicz, *Impresario – zawód, którego znów nie ma*, „Non Stop” (1980) nr 10, s. 6–7.

Rycina 35. Rubryka komentująca stan polskiej fonografii w różnych latach



Wykres 13. Pojawianie się komentarza z wyszczególnieniem głosa w „NS” w perspektywie rocznej



Źródło: opracowanie własne

Wśród komentarzy publikowanych w „NS” ponad 20% stanowiły głosy, które zaczęły pojawiać się pod koniec pierwszego etapu funkcjonowania pisma (wykres 13). Największe ich nasilenie przypadało na przedostatni okres rozwoju czasopisma, szczególnie na rok 1988, gdy redaktorem naczelnym był Zbigniew Hołdys, a struktura pisma opierała się na krótszych formach wypowiedzi. Z kolei najczęstsze sięganie po komentarz jako gatunek miało miejsce w drugim oraz

ostatnim roku ukazywania się „Non Stopu”. Można wyróżnić także komentarz redakcyjny, prezentujący oficjalne stanowisko zespołu redakcyjnego wobec poruszanej kwestii. Mógł on funkcjonować jako samodzielny tekst – przykładem jest wypowiedź bez tytułu rozpoczynająca się od słów: „Coraz częściej otrzymuję ostatnio sygnały...”, podpisana przez Zbigniewa Hołdysa działającego w imieniu redakcji³²⁰ – bądź jako część większego materiału.

W ujęciu ogólnym komentarz pełni przede wszystkim funkcję wyrażania osobistych opinii i emocji autora dotyczących zjawisk muzycznych. Umożliwia on odbiorcy lepsze zrozumienie analizowanego problemu poprzez interpretację i ocenę faktów. Glosa, jako forma *stricte* interpretacyjno-oceniająca, dodatkowo pogłębiała odbiór tekstu, do którego się odnosiła, oferując zwięzłe i ekspresywne ujęcie problemu. Dzięki temu przyciągała uwagę czytelnika i zachęcała do refleksji nad poruszonym tematem, a także inicjowała dyskusję lub podkreślała kwestie istotne dla świata muzyki. Komentarz redakcyjny natomiast pełnił rolę komunikatu oficjalnego, informując o stanowisku pisma oraz promując treści i wydarzenia uznawane przez redakcję za szczególnie ważne dla swojej społeczności odbiorców.

DYSKUSJA I POLEMIKA

Dyskusja wywodzi się z formuły wywiadu i służy przedstawieniu aktualnego zagadnienia o istotnym lub kontrowersyjnym charakterze, które z natury rzeczy sprzyja rozbieżnościom ocen. Jej celem jest konfrontacja stanowisk uczestników, wzajemne przekonywanie się do prezentowanych racji oraz wypracowanie wniosków. Zwykle dotyczy jednego tematu, analizowanego z wielu perspektyw. Szczególną postać dyskusji stanowi polemika, wyróżniająca się większą dociekliwością oraz ostrzejszym, nierzadko wywołującym emocje sposobem prowadzenia sporu³²¹. Polemika odzwierciedla konflikt dotyczący kwestii spornych – politycznych, społecznych, naukowych czy artystycznych – a jej punktem wyjścia w praktyce prasowej bywa najczęściej wcześniejsza publikacja, np. artykuł, felieton, list lub recenzja dzieła. W „Non Stopie” polemiki były dodatkowo wyróżniane graficznie (rycina 36). Najczęściej impulsem do ich podjęcia stawała się wypowiedź zamieszczona wcześniej – bądź w tym samym czasopiśmie, bądź w innym tytule prasowym. Niekiedy spór rozwijał się w kolejnych numerach, jak w przypadku recenzji Marty Kucharskiej dotyczącej festiwalu Róbrege. Zdarzało się również, że autor już w tytule lub w zakończeniu sygnalizował

³²⁰ Z. Hołdys, *, „Non Stop” (1983) nr 11, s. 8.

³²¹ S.S., *Polemika*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 165.

możliwość polemicznej odpowiedzi. Przykładem jest tekst Antoniego Piekuta *Szczypanie dinozaurów*, zakończony deklaracją gotowości na krytykę³²², który doczekał się repliki Andrzeja Dorobka w materiale *Z gumową patką na dinozaurów*³²³. Sam A. Piekut odniósł się następnie do polemiki, wskazując na złośliwość oponenta oraz – w jego ocenie – niezrozumienie sensu tekstu, z którym podjęto spór³²⁴.

Rycina 36. Przykłady polemik w „NS”



W pierwszym okresie istnienia pisma polemiki bywały oznaczane nadtytułem *Polemiki*. Przykładowo, tekst Krzysztofa Wodniczka *Apokalipsa a la IBIS* stanowił odpowiedź na artykuł Andrzeja Ibisa-Wróblewskiego *Młodość w rocku* opublikowany w „Tygodniku Demokratycznym”, gdzie rockowi przypisywano cechy przeżytku i negowano jego wartość artystyczną³²⁵. Wodniczak przedstawiał stanowisko przeciwne, podkreślając autonomiczną wartość polskiego rocka oraz jego znaczenie dla młodego pokolenia³²⁶. Innym przykładem była polemika Romana Waschko *Do plaity daleko*, odnosząca się do tez Macieja Słotwińskiego o spadku popytu na nośniki fonograficzne i kryzysie

³²² A. Piekut, *Szczypanie dinozaurów*. Na marginesie recenzji płyty Jaggera, „Non Stop” (1985) nr 5, s. 29.

³²³ A. Dorobek, *Z gumową patką na dinozaurów*. Na marginesie artykułu Piekut „Szczypanie dinozaurów” NS 6/1985, „Non Stop” (1985) nr 9, s. 21, 28.

³²⁴ Tamże, s. 28.

³²⁵ K. Wodniczak, *Apokalipsa a la IBIS*, „Non Stop” (1979) nr 9, s. 13.

³²⁶ Tamże.

rynku w USA; autor polemiki przywoływał konkretne fragmenty wypowiedzi i argumentował odmienną ocenę sytuacji³²⁷. Emocjonalny charakter miała również wypowiedź Wojciecha Manna *The Beatles dobrze na wszystko*, będąca reakcją na artykuł Jana Piaseckiego w „Tu i Teraz”, w której W. Mann zestawiał cytowane opinie z własną wiedzą o działalności zespołu i solowych projektach jego członków, formułując własne wnioski³²⁸. Wśród innych polemik znalazły się m.in. tekst Dr Avanu *Dziury w głowach redaktorów. Bardzo kulturalna polemika*, nawiązujący do publikacji o punku w Polsce i rastafarianizmie³²⁹, a także materiał Roberta Lora *ROCK, czyli weryfikacja weryfikacji*, stanowiący spór z artykułem Urszuli Biełous dotyczącym egzaminów weryfikacyjnych dla muzyków rockowych; autor wykazywał – jego zdaniem – bezsensowność i hipokryzję proponowanych rozwiązań oraz argumentował przeciw ich wprowadzeniu³³⁰.

Zdarzały się również polemiki odnoszące się do materiałów opublikowanych bezpośrednio na łamach „NS”. Przykładowo, tekst Zygmunta Kiszakiewicza *Zza kulis muzycznego roku 1975: Obrachunki i nadzieje* skłonił Dariusza Michalskiego do odpowiedzi, w której zarzucił autorowi nadmierny, nieuzasadniony optymizm wobec sytuacji na polskich estradach. W polemicznej wypowiedzi Michalski przywoływał działalność instytucji branżowych i wydarzenia rozrywkowe, zaznaczając, że przedstawiona charakterystyka stanowi jedynie wycinek szerszego obrazu realiów PRL i jednocześnie proponuje inne spojrzenie na ówczesny przemysł rozrywkowy³³¹. Kolejnym przykładem była polemika Jerzego Bojanowicza z Krystianem Brodnickim dotycząca list przebojów i zestawień, w której autor wskazywał, że mechanizmy rynków zachodnich nie przekładają się wprost na sytuację w Polsce, gdzie istotną rolę odgrywają także głosy słuchaczy i czytelników³³². Silniejsze reakcje wywołał tekst Macieja Gurskiego *Widok z wysokiego brzegu – odpływ nowej fali*, opublikowany w lutowym numerze „NS” z 1984 roku, analizujący przemiany w obrębie nurtu nowej fali³³³. Antoni Piekut, podejmując z nim polemikę, zarzucił autorowi ogólnikowość i błędność argumentów, podkreślając, że ambitna synteza powinna być poprzedzona rzetelną analizą, a zatem krytykował

³²⁷ R. Waschko, *Do plaży daleko*, „Non Stop” (1979) nr 10, s. 14.

³²⁸ W. Mann, *The Beatles dobrze na wszystko*, „Non Stop” (1983) nr 12, s. 23.

³²⁹ Dr Avanu, *Dziury w głowach redaktorów. Bardzo kulturalna polemika*, „Non Stop” (1984) nr 3, s. 15.

³³⁰ R. Lor, *ROCK czyli weryfikacja weryfikacji*, „Non Stop” (1985) nr 4, s. 24–25.

³³¹ D. Michalski, *Nadzieja na obrachunki. Zygmuntovi Kiszakiewiczowi w odpowiedzi*, „Non Stop” (1976) nr 2, s. 4–5.

³³² J. Bojanowicz, *Bestsellery „Polskich Nagrań”*, „Non Stop” (1976) nr 3, s. 23.

³³³ M. Gurski, *Widok z wysokiego brzegu. Odpływ Nowej Fali*, „Non Stop” (1984) nr 2, s. 19–20.

zbyt szerokie, niewystarczająco ugruntowane ujęcie problemu³³⁴. Kontrowersje wzbudził także wywiad Adama Grzegorzcyka *Jesteśmy w stanie to zrobić*³³⁵, po którym Piotr Nagłowski oskarżył autora o kryptoreklamę i stwierdził, że sens rozmowy ujawnia się dopiero po skonfrontowaniu jej z informacjami uzyskanymi w rozmowie telefonicznej, w której rozmówca przedstawiał się jako asystent Waltera Chelstowskiego³³⁶. Również w ramach rubryki *POLE* publikowano polemiki odnoszące się do tekstów z „NS”. Przykładem mogą być *Rozważania o alternatywie* Henryka Palczewskiego, polemizujące z recenzją Przemysława Mrocza dotyczącą Festiwalu Awangardy i Alternatywy³³⁷, a także tekst *Jak hartowała się stal* jako odpowiedź na recenzję wydarzenia Róbrege autorstwa Marty Kucharskiej³³⁸. Skala emocji związanych z wypowiedzią Kucharskiej znalazła odzwierciedlenie w powrocie do tematu w lutowym numerze z 1987 roku, w którym Maciej Chmiel³³⁹ zarzucił redakcji obniżenie poziomu poprzez współpracę z osobami – w jego ocenie – niekompetentnymi w danej problematyce³⁴⁰.

Interesującą odmianę stanowiły także polemiki wychodzące poza spór z pojedynczym tekstem i odnoszące się do szerszego problemu, w tym do treści obecnych nie tylko w prasie, lecz również w telewizji. Przykładem są dwa materiały dotyczące zachowania Jana Borysewicza³⁴¹ podczas koncertu na Stadionie Olimpijskim: choć nie służyły usprawiedliwieniu artysty, to eksponowały szerszy kontekst sytuacji, wskazując na problemy organizacyjne branży rozrywkowej, kwestie decyzyjności, solidarności środowiskowej oraz przejawy nietolerancji w obrębie sceny muzycznej³⁴².

Polemika w „Non Stopie” pełniła funkcję wielowymiarową: umożliwiała krytyczną ocenę twórczości muzycznej, porządkowała spory estetyczne i światopoglądowe oraz ujawniała problemy związane z funkcjonowaniem przemysłu rozrywkowego. Jednocześnie realizowała zadania edukacyjne i wychowawcze, rozwijając u czytelników kompetencje interpretacyjne oraz postawę krytycznego

³³⁴ A. Piekut, *Widok z jeszcze wyższego brzegu*, „Non Stop” (1984) nr 4, s. 9.

³³⁵ A. Grzegorzcyk, *Jesteśmy w stanie to zrobić*, „Non Stop” (1987) nr 3, s. 20–21.

³³⁶ P. Nagłowski *Gratuluje dobrego samopoczucia*, „Non Stop” (1987) nr 7, s. 19.

³³⁷ Zob. P. Mroczek, *VI Przegląd Muzyki Alternatywnej i Awangardy Rockowej „Poza kontrolą”* (w ramach *Na żywo*), „Non Stop” (1985) nr 11, s. 21–22; H. Palczewski, *Rozważania o alternatywie*, „Non Stop” (1986) nr 1 s. 19.

³³⁸ Zob. M. Kucharska, *IV Grand Festiwal „Róbrege”* (w ramach *Na żywo*), „Non Stop” (1986) 11, s. 21–22; Aleksander Walczak, *Jak hartowała się stal*, „Non Stop” (1986) 12, s. 22.

³³⁹ Przedstawiciel zespołu Dezerter.

³⁴⁰ M. Chmiel, *POLE (O trwającej od pewnego czasu...)*, „Non Stop” (1987) nr 2, s. 19.

³⁴¹ Lider i współzałożyciel zespołu Lady Pank.

³⁴² Zob. J. Bojanowicz, *Nokaut czy harakiri*, „Non Stop” (1986) nr 8, s. 12; J. Zwoźniak, *POLE*, „Non Stop” (1986) nr 8, s. 12–13.

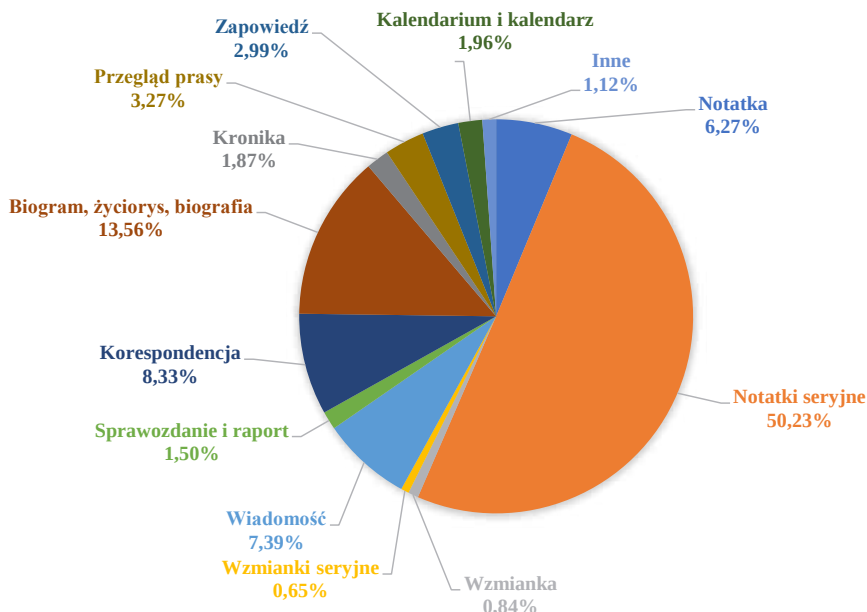
myślenia, a także wpływała na kształtowanie gustów muzycznych poprzez osadzanie omawianych zjawisk w szerszym kontekście kulturowym. W warunkach braku klasycznej dyskusji polemika stawiała się w piśmie formą zastępczej przestrzeni dialogu – nie bezpośredniej rozmowy, lecz sekwencji konfrontujących się głosów, z których odbiorca sam konstruował obraz sporu. W ten sposób „Non Stop” tworzył istotne miejsce ścierania się opinii w kulturze muzycznej PRL-u, pokazując, że nawet pośrednie formy debaty mogły pełnić ważną rolę komunikacyjną i opiniotwórczą.

GATUNKI INFORMACYJNE

Gatunki prasowe, w tym informacyjne, podlegają zmianom i modyfikacjom, lecz o ich tożsamości decydują określone funkcje i zasady konstrukcji. Wypowiedzi o charakterze informacyjnym podporządkowane są konwencji gatunkowej, dzięki czemu przekaz staje się krótki, rzeczowy i maksymalnie wierny faktom. Informację można traktować dwojako – jako podstawowy element mediów, poszukiwany przez odbiorców, oraz jako odrębny gatunek, różnie definio- wany przez badaczy³⁴³. Stanowi ona także dominantę gatunkową innych form, w których funkcja powiadamiania jest kluczowa. W „Non Stopie” gatunki informacyjne stanowiły podstawę komunikacji redakcji z czytelnikiem, ponieważ ich główną funkcją było przekazywanie wiadomości w sposób prosty, zwięzły i obiektywny³⁴⁴. Choć pozornie miały charakter neutralny, ich rola w tworzeniu obrazu sceny muzycznej była nie do przecenienia.

³⁴³ Przykładowo Irena Tetelowska zwraca uwagę, iż informacja jako gatunek opisuje, zdaje sprawę z określonego faktu, stanu rzeczy, wydarzenia, odnosi się do niego, przez co umożliwia odbiorcy wyobrażenie sobie tego, co przedstawia (zob. I. Tetelowska, *Szkice prasoznawcze*, Warszawa 1970, s. 46). Michał Kaczmarczyk podkreśla, że jest ona gatunkiem będącym najczęściej prostym, nierozbudowanym sprawozdaniem albo zapowiedzią wydarzenia. Ze względu na cechy strukturalne podzielić ją można na: flesze, newsy, wzmianki, notatki, relacje, sylwetkę czy artykuł informacyjny, stanowiący tekst z pogranicza informacji i publicystyki (M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 11–16). W *Encyklopedii wiedzy o prasie* informacja dzieli na wiadomość, komunikat, notatkę, oświadczenie i inne (J.M., *informacja*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 107–109). Zbigniew Bauer zwraca uwagę, iż informacja to funkcja tekstu, która stanowi dominantę w gatunkach informacyjnych, do których zalicza: wzmiankę, notatkę, sprawozdanie, życiorys i sylwetkę (jako specyficzne gatunki informacyjne), kronikę wydarzeń, przegląd prasy, *feature* oraz zapowiedź, a także statystyki, wykresy, plany, mapy, schematy, etc. (Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, dz. cyt., s. 263–269).

³⁴⁴ I. Tetelowska, *Szkice prasoznawcze*, dz. cyt., s. 46.

Wykres 14. Gatunki informacyjne w „NS”

Źródło: opracowanie własne

Najczęściej stosowaną formą była notatka seryjna – stanowiąca ponad 50% wszystkich gatunków informacyjnych (Wykres 14). To ona kształtowała zasadniczy rdzeń informacyjny pisma, prezentując krótkie wiadomości na temat bieżących wydarzeń w świecie muzyki – koncertów, premier płyt czy doniesień z zagranicy. Dzięki swej regularności i syntetyczności pozwalały czytelnikom na szybkie rozeznanie się w aktualnej sytuacji muzycznej³⁴⁵. Drugim najczęściej stosowanym gatunkiem były biogramy, życiorysy i biografie (13,56%), które prezentowały sylwetki artystów, zarówno rodzimych, jak i zagranicznych. Pełniły one funkcję pogłębiającą, ukazując szersze tło dla twórczości muzycznej. Na kolejnych miejscach znalazły się: korespondencja (8,33%), wiadomości (7,39%) oraz notatka (6,27%). Korespondencja stanowiła szczególną formę – łączyła informację z elementami osobistej obserwacji autora, co czyniło ją atrakcyjną dla czytelników zainteresowanych zagranicznymi trendami. Wiadomości i notatki miały charakter bardziej podstawowy, pełniąc funkcję prostych komunikatów. Rzadziej występowały: przegląd prasy (3,27%), zapowiedzi (2,99%), kronika (1,87%), sprawozdanie i raport (1,50%), kalendarium (1,96%) oraz wzmianka i jej odmiany (0,65–0,84%). Gatunki te, choć procentowo mniej znaczące, dopełniały całość obrazu muzycznego, oferując czytelnikom zarówno retrospekcję

³⁴⁵ M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 11–16.

(sprawozdania, kroniki), jak i perspektywę przyszłości (zapowiedzi). Dzięki takiej różnorodności form informacyjnych „Non Stop” mógł skutecznie pełnić funkcję przewodnika po świecie muzyki, umożliwiając odbiorcom zarówno szybki dostęp do podstawowych faktów, jak i pogłębione poznanie kontekstu artystycznego.

NOTATKA I WZMIANKA

Notatka stanowi jeden z podstawowych gatunków informacyjnych i przyjmuje postać krótkiego, syntetycznego komunikatu, niekiedy ograniczonego do jednego zdania, którego celem jest możliwie skrótowe i konkretne poinformowanie o faktach lub wydarzeniach. Jej konstrukcja podporządkowana jest jednoznaczności oraz komunikatywności przekazu, dzięki czemu treść pozostaje łatwo zrozumiała dla szerokiego kręgu odbiorców³⁴⁶. W realiach prasy PRL notatki oraz wzmianki były często grupowane pod wspólnymi nagłówkami, a ich spójność zapewniała tematyka, podobny sposób ujęcia problemu oraz zbliżone rozwiązania kompozycyjne. Zdarzało się jednak, że notatka funkcjonowała jako samodzielna wypowiedź, umieszczona w dowolnym miejscu pisma i opatrzona tytułem o charakterze konwencjonalnym bądź bezpośrednio wskazującym na treść informacji. Na łamach „Non Stopu” notatki dotyczyły m.in.: sukcesów polskich artystów, ich udziału w festiwalach, zmian w składach zespołów czy zawieszania działalności grup muzycznych. Przykłady stanowiły zarówno informacje o charakterze bieżącym, jak i notatki o wyraźnie określonym zakresie tematycznym, np. dotyczące wyników festiwalu, premier fonograficznych czy nagród branżowych³⁴⁷. Zdarzały się także notatki pełniące funkcję uzupełniającą wobec obszerniejszych tekstów, jak w przypadku informacji odnoszących się do dalszych konsekwencji wydarzeń wcześniej opisywanych w reportażach lub artykułach³⁴⁸.

Szczególną odmianą była notatka redakcyjna, pełniąca funkcję pomocniczą wobec tekstu głównego. W „NS” wykorzystywano ją przy zapowiadaniu nowych rubryk i cykli, jako wprowadzenie do materiału lub w formie *post scriptum* zawierającego dodatkowe informacje. Mogła ona stanowić wyodrębniony graficznie element wypowiedzi bądź krótkie dopowiedzenie zamieszczone pod tekstem zasadniczym (rycina 34). Łącznie opublikowano około trzydziestu takich notatek, z czego zdecydowana większość pojawiła się w początkowym okresie funkcjonowania pisma. Szczególnie charakterystyczne były notatki

³⁴⁶ J.T., *Notatka*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 152.

³⁴⁷ Zob. WSOP, *Nagroda WACKA dla YOUNG POWER*, „Non Stop” (1989) 11, s. 21.

³⁴⁸ Zob. *Śmierć dla mordercy*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 2; J. Kleszcz, *Reggae w ogniu i krwi*, „Non Stop” (1988) nr 5, s. 15–17.

zamieszczane w dziale *W numerze*, pełniącym funkcję rozbudowanego spisu treści i typowym dla trzeciego etapu rozwoju magazynu. Oprócz sygnalizowania stanowiska redakcji notatki te wskazywały także, gdzie czytelnik może znaleźć dodatkowe informacje na dany temat, ułatwiając orientację w zawartości numeru.

Rycina 37. Przykłady notatek redakcyjnych publikowanych w ramach wypowiedzi na łamach „NS”



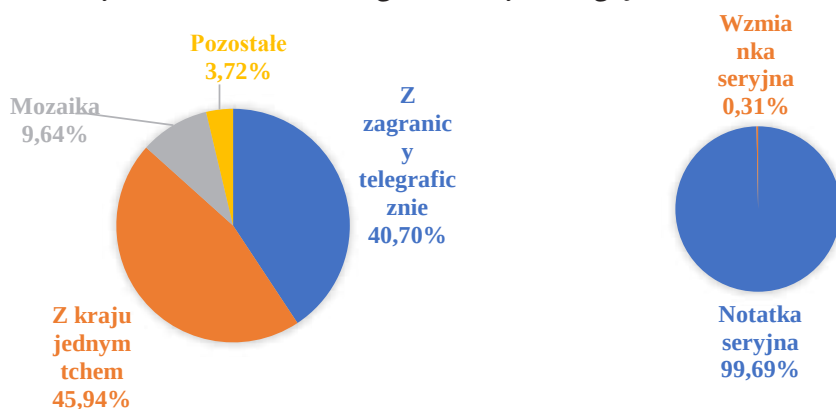
W ujęciu współczesnym notatka oraz wzmianka definiowane są nieco odmiennie niż w realiach analizowanego okresu. Notatkę traktuje się obecnie jako formę bardziej rozbudowaną od wzmianki, pozbawioną jej pejoratywnego nacechowania i zawierającą więcej szczegółowych danych³⁴⁹. W „Non Stopie” mianem wzmianki określano natomiast krótkie informacje o charakterze plotkarskim lub anegdotycznym, często lokowane w mniej eksponowanych miejscach pisma. Ich lapidarność i ogólnikowość wynikały zazwyczaj z niewielkiej wagi przekazywanego faktu lub lekceważącego stosunku do samej treści. Przykłady stanowiły m.in. informacje z kronik towarzyskich, ciekawostki ze świata muzyki czy doniesienia o nietypowych zachowaniach artystów np. *Jak zostać dziennikarzem magazynu «Rolling Stone»*, opowiadającą o Pameli des Barres, która wydała publikację o latach spędzonych wśród muzyków i ich różnych (niekiedy dziwnych) upodobaniach), by następnie dostać pracę w jednym z najlepszych ówczesnych magazynów rockowych. Innym przykładem wzmianki może być *Leonard Cohen*

³⁴⁹ Współcześnie notatka definiowana jest jako rozbudowana wzmianka, w miarę szczegółowa informacja o fakcie lub zdarzeniu, które nie stanowi wiadomości dnia. Składa się z kilkuakapitowego korpusu. (Zob. M. Kaczmarczyk, *Gatunki prasowe w praktyce...*, dz. cyt., s. 15; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie*, dz. cyt., s. 37–39). Wzmianka natomiast jest najmniejszym gatunkiem prasowym mającym za zadanie powiadomić o określonym fakcie lub zdarzeniu. Może być jednoakapitowa lub dwusegmentowa. (Zob. M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych...*, dz. cyt., s. 39–41; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 36–37).

opowiada dowcip³⁵⁰, dotyczący wydania nowej płyty, gdzie w ramach wywiadów promujących nowy album artysta opowiedział dowcip z Polakiem w roli głównej. Należy zwrócić uwagę, że wydarzenia rozrywkowe też stanowiły temat wzmianek, przykładowo w *Wynalazkach* informowano o oburzeniu, jakie wywołało przyznanie Nagrody Grammy w kategorii najlepszego zespołu hardrockowego/metalowego Jethro Tull³⁵¹. Wzmiankową formą (niekiedy z bardziej rozbudowaną budową) były plotki, czego przykładem mogą być *Plotki ploteczki z Nashville* czy informacja dotycząca ewentualnej reaktywacji zespołu Sex Pistols, będący przełożeniem materiału opublikowanego w „New Musical Express” z dnia 9 grudnia 1989³⁵². Pojedyncze notatki i wzmianki charakterystyczne były dla ostatnich dwóch okresów funkcjonowania „NS”, traktowane były niekiedy jako „chwila oddechu”, mająca na nowo przyciągnąć uwagę czytelnika lub jako istotna z punktu widzenia odbiorcy wiadomość, wymagająca opublikowania jej poza notatkami seryjnymi.

Zarówno notatki, jak i wzmianki często występowały w formie seryjnej, polegającej na tematycznym grupowaniu informacji pod wspólnym nagłówkiem, redagowanych zazwyczaj przez jednego autora (wykres 15). Do najważniejszych działów opartych na tej zasadzie należały m.in. *Z kraju jednym tchem*, *Telegraficznie z zagranicy* oraz *Mozaika*, z czego najwięcej notatek publikowano w dziale krajowym (ok. 46%), następnie zagranicznym (ok. 41%). Najrzadziej pojawiały się wzmianki seryjne, których udział nie przekraczał 1% wszystkich wypowiedzi tego typu, co wynikało z ich plotkarskiego charakteru oraz marginalnego znaczenia informacyjnego.

Wykres 15. Procentowy rozkład liczby notatek i wzmianek seryjnych oraz procentowy stosunek obu form gatunkowych względem siebie



Źródło: opracowanie własne

³⁵⁰ (ww), *Leonard Cohen opowiada dowcip*, „Non Stop” (1988) nr 6, s. 2.

³⁵¹ ENES, *Wynalazki*, „Non Stop” (1989) 5, s. 17.

³⁵² *Sex Pistols*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 3.

Z dzisiejszej perspektywy można dostrzec, że notatki i wzmianki w „NS” nie były jedynie prostym rejestrem faktów. Stanowiły raczej dynamiczną i żywą formę komunikacji z czytelnikiem, w której fakty łączyły się z anegdotą, powagą z humorem, a muzyka z obyczajowością. Były świadectwem epoki, w której młodzież w Polsce poszukiwała kontaktu ze światem kultury Zachodu, a redakcja – mimo ograniczeń systemowych – starała się ten kontakt umożliwić. W praktyce granice gatunkowe często się zacierały: wzmianka bywała rozwinięta, a notatka skrócona do minimum. To pokazuje, że w „Non Stopie” genologia miała charakter elastyczny i podporządkowany przede wszystkim atrakcyjności treści i potrzebom odbiorców. Notatka i wzmianka były nie tylko podstawowymi gatunkami informacyjnymi, ale także formami kształtującymi tożsamość pisma. Wprowadzały dynamikę, tworzyły poczucie aktualności, dawały czytelnikom namiastkę uczestnictwa w świecie muzyki, do którego na co dzień mieli ograniczony dostęp. Dziś stanowią cenny dokument epoki, ukazując zarówno ówczesne mechanizmy komunikacji medialnej, jak i potrzeby odbiorców, którzy szukali w muzyce i prasie okna na świat.

WIADOMOŚĆ

Wiadomość należy do podstawowych gatunków dziennikarskich, w których w sposób najpełniejszy realizuje się informacyjną funkcję prasy. Jej nadrzędnym celem jest szybkie i rzetelne powiadamianie odbiorcy o bieżących wydarzeniach bądź sytuacjach dotąd mu nieznanach, a potencjalnie istotnych z punktu widzenia zainteresowań czytelnika. Gatunek ten cechuje się wysokim stopniem precyzji językowej, stosowaniem słownictwa o charakterze urzędowym oraz pewną abstrakcyjnością stylu wypowiedzi. Charakterystyczny jest także znaczny udział długich, wielocłonowych zdań pojedynczych. Sprawność i kompletność przekazu zapewnia odwołanie do podstawowych pytań informacyjnych: kto?, co?, gdzie?, kiedy?, jak?, dlaczego? oraz z jakim skutkiem?, a także zastosowanie zasady odwróconej piramidy, determinującej kompozycję tekstu³⁵³. Na tle notatek i wzmianek wiadomość wyróżnia się bardziej rozbudowaną strukturą, często uzupełnianą o elementy graficzne, takie jak fotografie czy infografiki, oraz wyraźnie bardziej oficjalnym stylem językowym. Na łamach „Non Stopu” wiadomości stanowiły około 7,5% wszystkich form informacyjnych. Do przykładów należą m.in. teksty poświęcone premierom muzycznym i wydarzeniom kulturalnym, jak informacja o francuskiej inscenizacji rockowej opery *Jesus Christ Superstar* autorstwa Tima

³⁵³ W.P., *wiadomość*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 249–250.

Rice’a i Andrew Lloyd Webbera³⁵⁴, czy materiał *Tonpress w ataku*, opisujący rozwój technologiczny wytwórni Tonpress i nowe możliwości kształtowania własnej polityki wydawniczej opartej na polskiej muzyce³⁵⁵.

Wiadomości dotyczyły także sytuacji poszczególnych artystów, czego przykładem jest tekst *Co się dzieje z Izą T.?*, wyjaśniający okoliczności czasowego zniknięcia Izabeli Trojanowskiej z polskiej sceny muzycznej i konsekwencje tego faktu dla planowanych koncertów³⁵⁶. W ostatnich latach funkcjonowania pisma publikowano również wiadomości odnoszące się do aktualnych kontrowersji i wydarzeń międzynarodowych, jak materiał dotyczący krytyki zespołu Guns N’Roses za utwór *One In A Million* wraz z przytoczeniem stanowiska muzyków³⁵⁷, czy informację o rozwiązaniu zespołu Wild Oats, uzupełnioną o zarys jego działalności i przyczyny zakończenia współpracy³⁵⁸.

Część wiadomości dotyczyła inicjatyw społecznych i edukacyjnych, czego przykładem był tekst poświęcony obchodom Dnia Ziemi w 1990 roku, omawiający genezę akcji oraz jej aktualne formy realizacji³⁵⁹, a także materiały prezentujące warsztaty muzyczne i inicjatywy edukacyjne skierowane do dorosłych³⁶⁰. Wśród wiadomości znalazły się również informacje o nowych miejscach związanych z kulturą muzyczną, takich jak kluby i kawiarnie muzyczne³⁶¹, czy relacje z pobytów zagranicznych artystów w Polsce, niekiedy wzbogacone o materiał fotograficzny (rycina 38)³⁶². Szczególnie rozbudowaną formę przyjęła wiadomość dotycząca koncertu charytatywnego o globalnym zasięgu, opisująca genezę przedsięwzięcia, jego organizację, udział światowych gwiazd oraz ogromny oddźwięk społeczny wydarzenia³⁶³.

Pomimo iż wiadomość w „NS” była formą rzadszą niż notatka czy wzmianka, nie pozostawała bez znaczenia, gdyż to właśnie ona sygnalizowała czytelnikowi, że dane wydarzenie jest istotne i godne odnotowania, i to one budowały obraz pisma jako źródła aktualnych, poważnych informacji o muzyce. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że wiadomość w magazynie była próbą połączenia klasycznego gatunku prasowego z oczekiwaniami młodego odbiorcy w PRL-u: klarowna, rzetelna, bez zbędnych ozdób, a jednocześnie otwierająca okno na świat, do którego dostęp był wówczas ściśle limitowany.

³⁵⁴ *Jesus-Christ Superstar*, „Non Stop” (1972) nr 3, s. 42–43.

³⁵⁵ J.S., „*Tonpress* w ataku”, „Non Stop” (1978) nr 10, s. 12.

³⁵⁶ (b), *Co się dzieje z Izą T.?*, „Non Stop” (1982) nr 12, s. 13.

³⁵⁷ McN, *Czrnuchy... Brudasy...*, „Non Stop” (1989) nr 7, s. 9.

³⁵⁸ F. Łobodziński, *Wild Oats*, „Non Stop” (1989) nr 10, s. 29.

³⁵⁹ S. Gołaszewski, *Dzień Ziemi 22 IV 90 Earth Day*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 10.

³⁶⁰ P. Radwański, *Work Shop Jacka Ostaszewskiego*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 21.

³⁶¹ J. Abstawski, *Muzyka w „Akwariu” i „Pod Kurantem”*, „Non Stop” (1977) nr 6, s. 20.

³⁶² (x), *Manhattan Transfer z Non Stop-em*, „Non Stop” (1977) nr 4, s. 14.

³⁶³ RW, *Geldof tworzy historię*, „Non Stop” (1985) nr 10, s. 22–23.

Rycina 38. Wiadomość dotycząca pobytu Manhattan Transfer w Polsce, którzy do zdjęcia pozują z „NS”



BIOGRAM, ŻYCIORYS, BIOGRAFIA

Drugim pod względem częstości występowania na łamach „Non Stopu” gatunkiem informacyjnym był życiorys wraz z jego odmianami, który stanowił około 13% wszystkich form informacyjnych. Jego podstawowym zadaniem było przywołanie najistotniejszych faktów z życia prezentowanej postaci. W realiach PRL-u życiorys miał zazwyczaj charakter chronologicznego zestawienia kluczowych wydarzeń związanych z daną osobą. Współcześnie natomiast forma ta uległa znacznemu przekształceniu, zyskując bardziej dynamiczny wymiar

i przyjmując postać sylwetki, portretu lub charakterystyki osoby, akcentującej nie tylko przebieg kariery, lecz także cechy osobowości, wygląd, styl życia oraz zainteresowania³⁶⁴.

Życiorys jako gatunek biograficzny może funkcjonować zarówno w postaci rozbudowanego artykułu, jak i krótkiej notatki informacyjnej (biogramu), a niekiedy także jako skrócony komentarz lub element recenzji. W magazynie „Non Stop” najczęściej przyjmował on właśnie formę biogramu i zazwyczaj stanowił część większej całości tekstowej. Często umieszczano go w osobno wydzielonej graficznie szpalcie lub ramce, pełniącej funkcję uzupełniającą wobec zasadniczej wypowiedzi (rycina 39). Przykładem takiego rozwiązania był wywiad z Tonym Williamsem, w którym najważniejsze informacje o rozmówcy zostały wyodrębnione i zaprezentowane obok tekstu głównego³⁶⁵. Analogiczny zabieg zastosowano w artykule dyskusyjnym Lecha Terpiłowskiego poświęconym polskiemu teatrowi muzycznemu, gdzie redakcja dołączyła biogram autora jako element dopełniający³⁶⁶. W innym przypadku, w materiale dotyczącym Rostława Szaybo, biogram pojawił się w formie *post scriptum*.

Rycina 39. Biogram jako element uzupełniający tekst



Celem publikowania życiorysów i ich odmian nie było wyłącznie przedstawienie danej postaci od podstaw. Często służyły one także przypomnieniu lub

³⁶⁴ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 49. Por. S.S., *życiorys*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 262.

³⁶⁵ W. Soporek, *Mały wielki drummer*, „Non Stop” (1988) nr 4, s. 24.

³⁶⁶ L. Terpiłowski, *Szaleństwo i metoda*. *Głos w dyskusji o polskim teatrze muzycznym*, „Non Stop” (1977) nr 12, s. 4–6.

poszerzeniu wiedzy czytelników na temat artysty. Taką funkcję spełniał m.in. biogram Kierownika Muzycznego Festiwalu w Kołobrzegu Andrzeja Januszki, w którym zaprezentowano najważniejsze fakty z jego życia zawodowego³⁶⁷, czy materiał *Z zamrażarki 1. Jimi Hendrix*, zawierający kluczowe wydarzenia z biografii muzyka wraz z wybraną dyskografią³⁶⁸.

Biogramy pojawiały się również w formie cyklicznej, m.in. w rubryce *Non Stop przedstawia*, publikowanej na początku 1979 roku, której celem było zaprezentowanie młodych wykonawców polskiej sceny estradowej. Ponieważ życiorys odnosi się zasadniczo do jednostki, w przypadku zespołów podejmowano czasem próbę zestawienia biogramów poszczególnych członków pod wspólnym tytułem, czego przykładem był materiał *Talking Heads, czyli droga do kariery*³⁶⁹. Częściej jednak zespół traktowano jako spójną całość – jeden organizm artystyczny – przedstawiając jego historię w sposób zbiorczy. Taką formę przyjęły m.in. tekst *Budka Suflera: 1974–1984* autorstwa Jerzego Bojanowicza³⁷⁰ czy biografia zespołu Led Zeppelin pt. *Epizody w życiu Led Zeppelin*³⁷¹, oparta na fragmentach książki *Hammer of the Gods* w tłumaczeniu Romana Rogowieckiego.

Najczęściej biogram funkcjonował w postaci krótkiego podpisu towarzyszącego fotografii, na przykład na plakatach (rycina 40) lub materiałach publikowanych w rubryce *Na okładce*.

Rycina 40. Przykłady życiorysu i jego odmian



³⁶⁷ (B), *Kierownik Muzyczny Festiwalu Andrzej Januszko*, „Non Stop” (1972) nr 3, s. 11.

³⁶⁸ W. Soporek, *Z zamrażarki 1 Jimi Hendrix*, „Non Stop” (1989) nr 12, s. 3.

³⁶⁹ W. Soporek, *Talking Heads czyli droga do kariery*, „Non Stop”, (1982) nr 5, s. 24.

³⁷⁰ J.B., *Budka Suflera: 1974–1984*, „Non Stop” (1984) nr 8, s. 5.

³⁷¹ RoRo (tłum.), *Epizody w życiu LED ZEPPELIN*, „Non Stop” (1986) nr 12, s. 16–17. Zob. S. Davis, *Hammer of the Gods*, New York 1985.

Dominującą funkcją biogramu i życiorysu jest oczywiście funkcja informacyjna – szybkie przekazanie faktów. W przypadku „Non Stopu” pełniły one jednak także funkcję edukacyjną: wprowadzając w świat muzyki młodych czytelników, którzy często nie mieli dostępu do innych źródeł wiedzy. Nierzadko pełniły funkcję dokumentacyjną, stając się świadectwem kariery artysty w danym momencie, zanim jeszcze została ona opisana w encyklopediach muzycznych. Styl tych tekstów był zwięzły, pozbawiony komentarzy wartościujących, choć w niektórych przypadkach redakcja dodawała elementy oceny dorobku. Język biogramów cechowała prostota i przejrzystość, co wpisywało się w ogólne zasady gatunku. Gatunek ten z uwagi na swoje funkcje pełnił rolę pomostu między muzycznym światem profesjonalistów a masową publicznością młodzieżową. Dzięki nim czytelnicy otrzymywali syntetyczne informacje, które kształtowały ich wiedzę, a zarazem poczucie uczestnictwa w globalnej kulturze popularnej. Gatunek ten, choć pozornie neutralny i najmniej „twórczy” spośród dziennikarskich form, miał ogromne znaczenie w kontekście PRL – pomagał w budowaniu wyobrażeń o muzyce i artystach, a jednocześnie dokumentował dzieje kultury popularnej tamtej epoki. Dziś stanowi cenne źródło historyczne, pozwalające odtworzyć nie tylko losy wykonawców, ale także sposób, w jaki młodzież lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poznawała świat muzyki.

KORESPONDENCJA

Korespondencja stanowi rozbudowaną formę wypowiedzi informacyjnej odnoszącej się do wydarzeń rozgrywających się poza miejscowością, w której funkcjonuje redakcja. W tym znaczeniu wyróżnia się korespondencję zagraniczną oraz różne odmiany korespondencji krajowej. Ze względu na swoją strukturę gatunek ten może wykazywać podobieństwo do artykułu, felietonu, reportażu, a nawet listu³⁷². Nierzadko ujawnia się w nim indywidualny punkt widzenia autora, jego sympatie bądź antypatie wobec opisywanych zjawisk i postaci. Do cech charakterystycznych należą także: chronologiczny sposób prezentowania faktów, aktualność poruszanej problematyki, zwięzłość przekazu oraz pogłębione, opisowe ujęcie, służące oddaniu plastyki przedstawianego środowiska³⁷³. Korespondencja często łączyła tekst z materiałem ilustracyjnym, co było również widoczne na łamach „Non Stopu”, a także często opatrywano je podtytułem jednoznacznie wskazującym na ten typ wypowiedzi. Gatunek ten zajmował trzecie miejsce pod względem częstotliwości występowania wśród

³⁷² J.M., *Korespondencja*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 126–127.

³⁷³ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 47–49.

form informacyjnych (ok. 8,3%). Najczęściej dotyczył wydarzeń rozrywkowych o charakterze konkursowym, takich jak festiwale w Sopocie czy Opolu, a także zagranicznych imprez muzycznych, m.in. „Złotego Orfeusza” czy targów MIDEM.

Istotnym obszarem tematycznym korespondencji był również przemysł muzyczny, fonograficzny oraz szeroko rozumiany przemysł rozrywkowy poszczególnych krajów. Przykładem mogą być relacje Marka Gaszyńskiego z Londynu, w których autor w materiale *Swinging London* opisywał tętniące muzyką miasto, sklepy płytowe i estradowe oraz tamtejsze dyskoteki³⁷⁴. Podobny charakter miały teksty Tomasza Piwowarka, który w korespondencjach z Londynu i Kanady (*Kondom i inne przebiśniegi*, *Rock pachnący żywicią*) dzielił się własnymi obserwacjami dotyczącymi lokalnych scen muzycznych³⁷⁵. Z kolei Roman Waschko, pisząc z Londynu, koncentrował się na sposobach funkcjonowania muzyki w mediach, zwracając uwagę na rzeczowy i pozbawiony złośliwości ton informacji o artystach rockowych, co wiązało z ekonomicznym znaczeniem tej gałęzi kultury dla Wielkiej Brytanii³⁷⁶. Korespondencje obejmowały także inne kraje Europy. W tekście *Impresje z Tulipaniem w Herbie* przedstawiono realia rynku muzycznego w Holandii – od mechanizmów konkurencji, przez prasę i scenę muzyczną, po działalność instytucji związanych z show-businessem³⁷⁷. Peter Kovarzik w materiale *Echa muzyczne znad Węławy* omawiał sytuację rynku fonograficznego i konkursowego w Czechosłowacji³⁷⁸, natomiast Jan Warpechowski relacjonował wizytę w jednej z największych europejskich dyskotek w Hiszpanii³⁷⁹. O nowościach fonograficznych, działalności wytwórni oraz relacjach handlowych w Czechosłowacji i na Węgrzech pisali Jerzy Bojanowicz, Adam S. Trębiński oraz Rafał Szczęśny Wagnerowski, zwracając uwagę m.in. na niską popularność polskiej muzyki rozrywkowej na tamtych rynkach³⁸⁰. Ten ostatni autor podejmował również temat życia muzycznego Czechosłowacji, wskazując na wartościowe tytuły prasy muzycznej jako ważne źródło informacji³⁸¹.

³⁷⁴ M. Gaszyński, *Swinging London* (korespondencja własna z Londynu), „Non Stop” (1974) nr 9, s. 21–22.

³⁷⁵ T. Piwowarek, *Kondom i inne przebiśniegi*. *Nasz człowiek w Londynie*, „Non Stop” (1987) nr 5, s. 6–9; T. Piwowarek, *Rock pachnący żywicią*. *Nasz głos z Kanady*, „Non Stop” (1987) nr 12, s. 6–7.

³⁷⁶ R. Waschko, *Nie tylko z listy* (korespondencja własna z Londynu), „Non Stop” (1985) nr 12, s. 10.

³⁷⁷ J. Sig, *Impresje z Tulipaniem w Herbie*, „Non Stop” (1975) nr 3, s. 21–23.

³⁷⁸ P. Kovarzik, *Echa muzyczne znad Węławy*, „Non Stop” (1975) nr 3, s. 28.

³⁷⁹ J. Warpechowski, *Najlepsza dyskoteka Europy*, „Non Stop” (1980) nr 3, s. 24–25.

³⁸⁰ J. Bojanowicz, A.S. Trębiński, R. Szczęśny Wagnerowski, *Fonografia nad Dunajem i Węławą*, „Non Stop” (1979) nr 10, s. 28–29.

³⁸¹ R. Szczęśny Wagnerowski, *Życie muzyczne Czechosłowacji* (korespondencja własna NON STOP-u), „Non Stop” (1979) nr 13, s. 11–12.

Roman Waschko korespondował także z Nowego Jorku oraz Republiki Federalnej Niemiec. W materiale *Ekstravaganza* pozytywnie oceniał polsko-ame-rykańskie przedsięwzięcie promujące polskich artystów w USA³⁸², natomiast w korespondencji z RFN opisywał paradoksalną sytuację współistnienia kryzysu fonografii z dynamicznym rozwojem nowej fali i wideo³⁸³. W ostatnich latach istnienia pisma opublikowano również pojedynczą korespondencję z Litwy autorstwa Aramisa Vaičekauskasa, poświęconą spotkaniu z litewskim dzien- nikarzem i fotoreporterem Bernardasem Aleknavičiusem³⁸⁴.

W pierwszych latach istnienia pisma korespondencja była szczególnie częsta i publikowana w rubryce *Korespondenci NS donoszą* (później: *Nasi korespondenci donoszą*). Znaleźć tam można było materiały Juliana Pikara i W. Aksionowa z ZSRR, Jouko Blomberga z Finlandii czy Rafała Szczęsnego Wagnerowskiego z Węgier. Z czasem rubryka zanikła, aby powrócić jedynie okazjonalnie. Ostat- ni tekst tego typu opublikowano w 1990 roku – Aramis Vaičekauskas przy- bliżył spotkanie z litewskim fotoreporterem Bernardasem Aleknavičiusem, autorem albumu poświęconego klasykowi literatury litewskiej Krystynowi Donelaitisowi³⁸⁵.

Korespondencja mogła przyjmować postać serwisu informacyjnego, relacji lub formy zbliżonej do felietonu, łączącej przekaz faktograficzny z autorską re- fleksją. Jej cechami wyróżniającymi pozostawały aktualność, chronologiczność, bogactwo szczegółów oraz plastyczność opisu. Choć ujawniała perspektywę au- tora, dążyła jednocześnie do możliwie obiektywnego przedstawienia omawia- nych zjawisk i problemów.

KALENDARIUM, KALENDARZ, KRONIKA

Kalendarium i kronika należą do gatunków informacyjnych, których główną cechą jest układ chronologiczny – uporządkowanie faktów według dat. W pra- sie pełnią funkcję dokumentacyjną i porządkującą, pozwalając odbiorcom w syntetycznej formie prześledzić ciąg zdarzeń, najczęściej z jednego obszaru tematycznego, jak muzyka czy kultura. W „Non Stopie” kalendarium pojawiało się zarówno w formie cyklicznych rubryk, jak i pojedynczych materiałów. Do

³⁸² R. Waschko, *Ekstravaganza*, „Non Stop” (1986) nr 4, s. 4.

³⁸³ R. Waschko, *Kryzys i nowa fala. Korespondencja własna z RFN*, „Non Stop” (1982) nr 9, s. 24–25

³⁸⁴ A. Vaičekauskas, *Z Litwy korespondencja*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 27.

³⁸⁵ Tamże.

pierwszej kategorii należy *Kalendarium*³⁸⁶ w opracowaniu Romana Waschko (rycina 41), publikowane od czwartego do dwunastego numeru w 1983 roku. Rubryka ta gromadziła fakty związane z muzyką rozrywkową, rockową i jazzową, a jej celem było dostarczenie w przystępnej formie wiedzy przydatnej prezenterom radiowym, DJ-om czy publicystom. Dla fanów muzyki była natomiast źródłem uporządkowanych w „pigułce” informacji, w tym także o drobnych, dziś często zapomnianych wydarzeniach. Innym przykładem jest *Rockowy kalendarz strat*, ukazujący się w 1978 roku, autorstwa Romana Rogowieckiego. Miał on charakter memoratywny – prezentował sylwetki wybitnych artystów, twórców i organizatorów życia muzycznego, którzy zmarli w latach 1959–1977. Materiał został opracowany na podstawie zagranicznych magazynów i książek, takich jak „Melody Maker”, „New Musical Express”, „Rolling Stone”, „Jazz” czy *Book of Rock* 2³⁸⁷.

Rycina 41. Cykliczne rubryki w formie kalendarium



Kalendarium i kronika funkcjonowały w „Non Stopie” nie tylko jako rubryki cykliczne, lecz także jako samodzielne, pojedyncze materiały (rycina 42). Przykładem może być tekst *Wybrane kartki z kalendarza rockowego Litwy i okolic* autorstwa Armaisa Vaičekauskasa, obejmujący najważniejsze wydarzenia muzyczne z okresu od 30 marca 1989 do 31 marca 1990³⁸⁸, a także *Najważniejsze daty z biografii Georges’a Brassensa* opracowane przez Jerzego Menela, opublikowane w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu *Brassens i ja*³⁸⁹. Inną formą kalendarium był terminarz nadchodzących wydarzeń organizowanych przez Centrum

³⁸⁶ R. Waschko, *Kalendarium*, „Non Stop” (1983) nr 4–12.

³⁸⁷ R. Rogowiecki, *Rockowy kalendarz strat*, „Non Stop” (1978) nr 5–7.

³⁸⁸ A. Vaičekauskas, *Wybrane kartki z kalendarza rockowego Litwy i okolic*, „Non Stop” (1990) nr 6, s. 31.

³⁸⁹ J.M., *Najważniejsze daty z biografii Georges’a Brassensa*, „Non Stop” (1990) nr 9, s. 9.

Sztuki Współczesnej, przygotowany w postaci ciągłego zestawienia, zawierającego najistotniejsze informacje pozwalające zorientować się w charakterze planowanych przedsięwzięć³⁹⁰.

Rycina 42. Kalendarium jako samodzielna, pojedyncza wypowiedź



Niekiedy kalendarium pełniło funkcję elementu uzupełniającego większy materiał (rycina 43). Taką rolę spełniało m.in. w artykule Jerzego Bojanowicza *25 lat rocka w Polsce*, gdzie – z uwagi na wagę i niedostateczne dotąd opracowanie naukowe problematyki rocka w Polsce – zdecydowano się zamieścić chronologiczne zestawienie kluczowych faktów, takich jak powstanie zespołów, ukazanie się pierwszych płyt rockowych czy wydarzenia istotne dla rozwoju tego gatunku muzycznego w kraju³⁹¹.

³⁹⁰ D. Dzierżanowska, *Centrum Sztuki Współczesnej*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 20.

³⁹¹ J. Bojanowicz, *25 lat rocka w Polsce*, „Non Stop” (1984) nr 4, s. 16–17.

Rycina 43. Kalendarium jako element większej wypowiedzi



Kronika, rozumiana jako wykaz najważniejszych wydarzeń zebranych pod wspólnym, jednotematycznym tytułem, była publikowana w „Non Stopie” w celu przybliżenia czytelnikom kluczowych dat z historii jazzu i muzyki rozrywkowej. Jej zadaniem było nie tylko informowanie, ale również systematyzowanie zjawisk, nurtów i stylów oraz prezentacja ich czołowych przedstawicieli. Przykładem może być rubryka *Kronika powojennych lat jazzu i piosenki*, a następnie *Kronika lat jazzu i piosenki*, która stanowiła próbę syntetycznego ujęcia najistotniejszych informacji z tego obszaru. Jej zadaniem było ułatwienie orientacji w faktach i procesach zachodzących w muzyce, poprzez prezentację wydarzeń, omawianie pojawiających się nurtów i stylów oraz wskazywanie ich najwybitniejszych przedstawicieli. Punktem wyjścia kroniki był rok 1945, uznawany zarówno za początek nowego etapu w życiu kulturalnym po II wojnie światowej, jak i za moment narodzin jazzu nowoczesnego³⁹².

Fotograficzną odmianą kroniki była *Foto balanga*, publikowana w latach 1985–1989. Rubryka ta stanowiła przegląd aktualnych wydarzeń muzycznych w formie zestawu od dwóch do siedmiu fotografii opatrzonych podpisami. Ich

³⁹² Zob. M. Gaszyński, *Kronika powojennych lat jazzu i piosenki*, „Non Stop” (1973) nr 10, s. 22–23.

zadaniem było nie tylko poinformowanie o przedstawianym zdarzeniu, lecz także osadzenie go w kontekście, a niekiedy wzbogacenie o krótki komentarz. Każde zdjęcie dokumentowało inne wydarzenie, a ich zbiorcze ujęcie przypominało w swej funkcji zestaw wyznanek publikowane w przeglądach prasowych³⁹³. Ponieważ wyznania w tamtym okresie miały często charakter lekkich, plotkarskich informacji, również fotokronika przejmowała taki ton – humorystyczny, przekorny, niekiedy ironiczny, a nawet skandalizujący.

SPRAWOZDANIE

Sprawozdanie zalicza się do gatunków informacyjnych i polega na relacjonowaniu przebiegu wydarzenia w sposób możliwie obiektywny i uporządkowany. Jego podstawą jest chronologia i dokładność w oddaniu faktów – od miejsca i czasu po uczestników i ich działania. Często stanowi syntetyczny zapis wydarzeń, dzięki któremu czytelnik może odtworzyć ich przebieg bez konieczności bycia bezpośrednim świadkiem³⁹⁴. W tradycji prasowej sprawozdanie lokuje się pomiędzy notatką, kroniką a reportażem: z jednej strony unika subiektywnych komentarzy, z drugiej – może przybierać formę bardziej rozbudowanego opisu. W „Non Stopie” sprawozdania dotyczyły przede wszystkim wydarzeń muzycznych – koncertów, zjazdów i festiwali. Już w 1975 roku opublikowano materiał *Zjazd Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego*, przedstawiający początek obrad, wybory władz i towarzyszące im wydarzenia muzyczne³⁹⁵. Podobny charakter miało sprawozdanie *Nowe władze PSJ*, które relacjonowało zmiany organizacyjne w stowarzyszeniu³⁹⁶. Z kolei w 1979 roku Jerzy Bojanowicz przygotował tekst *Wokół zjazdu ZAKR-u*, w którym przybliżał zarówno przebieg spotkania, jak i szerszy kontekst działalności Związku Autorów i Kompozytorów Rozrywkowych³⁹⁷.

W latach 80. i 90. sprawozdania coraz częściej łączyły funkcję informacyjną z próbą interpretacji szerszych zjawisk społeczno-kulturowych. Dobrym przykładem jest relacja Ryszarda Szewczyka *Solidarność Anti Apartheid*, dokumentująca muzyczną inicjatywę o charakterze politycznym i międzynarodowym³⁹⁸.

³⁹³ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki...*, dz. cyt., s. 77–78.

³⁹⁴ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 42–43; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 267. Por. J.M., *Sprawozdanie*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 224–225.

³⁹⁵ Zob. s.j., *Zjazd Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego*, „Non Stop” (1975) nr 2, s. 30.

³⁹⁶ j.a., *Nowe władze PSJ*, „Non Stop” (1978) nr 2, s. 6.

³⁹⁷ .B., *Wokół zjazdu ZAKR-u*, „Non Stop” (1979) nr 11, s. 8.

³⁹⁸ Zob. R. Szewczyk, *Solidarność Anti Apartheid*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 7.

Z kolei tekst (sed.) *Country w Stodole* relacjonował koncert z gatunku country, uwzględniając zarówno organizację, jak i reakcje publiczności³⁹⁹.

Sprawozdania w „Non Stopie” wyróżniały się dbałością o szczegóły i neutralnym tonem, który miał budować wiarygodność relacjonującej redakcji. Widać w nich również specyfikę ówczesnego życia kulturalnego – ważną rolę stowarzyszeń i związków artystycznych, a także obecność wydarzeń, które łączyły muzykę z polityką czy ideologią. Gatunek ten pełnił funkcje dokumentacyjną i edukacyjną: porządkował fakty, a jednocześnie wprowadzał czytelników w świat instytucji i mechanizmów rządzących polską kulturą muzyczną w PRL i w okresie transformacji.

PRZEGLĄD PRASY

Kolejnym gatunkiem informacyjnym obecnym na łamach „Non Stopu” był przegląd prasy, rozumiany jako zestawienie cytatów pochodzących z interesujących tekstów publicystycznych i informacyjnych publikowanych w innych tytułach prasowych. Zazwyczaj forma ta nie zawierała rozbudowanego komentarza odautorskiego, ponieważ już sam wybór przytoczonych materiałów stanowił wyraz określonej intencji i selekcji redakcyjnej. Nie wykluczano jednak krótkiego omówienia treści cytowanych artykułów lub wskazania problemów, które się w nich pojawiały⁴⁰⁰. Już w jednym z pierwszych numerów „Non Stopu” przegląd prasy funkcjonował jako samodzielna wypowiedź, poświęcona Festiwalowi w Sopocie (rycina 44). Intencją redakcji nie było jedynie uniknięcie powielania wcześniej formułowanych opinii, lecz także symboliczne podkreślenie stagnacji wydarzenia oraz braku realnych zmian, które mogłyby przyczynić się do jego ożywienia⁴⁰¹.

Najdłużej ukazującą się i najbardziej rozbudowaną formą przeglądu była rubryka *Co w prasie piszczy?*, redagowana przez Romualda Radeckiego (rycina 45). Ukazywała się od połowy 1973 do połowy 1975 roku i miała charakter przekrojowy. W jednym numerze można było znaleźć streszczenia i cytaty z kilku tekstów, dotyczących różnych problemów muzycznych. Tematyka obejmowała nie tylko sprawy branży muzycznej, ale także kwestie kultury popularnej w szerokim znaczeniu: zagraniczne gwiazdy, sposoby organizacji przemysłu rozrywkowego, plagiaty, muzykę w mediach, film muzyczny czy zagadnienia rocka

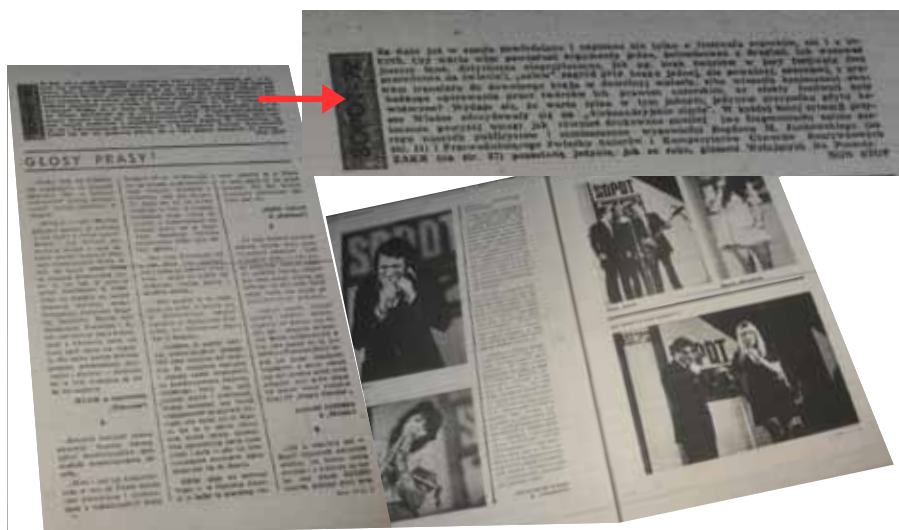
³⁹⁹ (sed.), *Country w Stodole*, „Non Stop” (1990) nr 7–8, s. 28.

⁴⁰⁰ B.M., *Przegląd prasy*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 201–202; por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 51; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 267.

⁴⁰¹ Głos prasy, *Sopot* 72, „Non Stop” (1972) nr 5, s. 3–5.

jako gatunku. Pod względem formy rubryka charakteryzowała się staranną organizacją. Poszczególne problemy były wyraźnie oddzielane za pomocą śródtytułów, ozdobników graficznych lub kapitalików. Dzięki temu tekst przypominał zestaw krótkich notatek powiązanych tematycznie, a czytelnik mógł szybko odnaleźć interesujące go zagadnienie. W tej fazie dominowała zasada neutralności – redakcja ograniczała się do przytaczania cudzych opinii, nie dodając obszernych komentarzy. W 1979 roku rubryka powróciła w zmienionej formule. Jej cechą charakterystyczną stało się skupienie na jednym temacie przewodnim w każdym numerze. Była to zmiana istotna – z kompilacji wielowątkowej rubryka przeistoczyła się w quasi-felieton, w którym przegląd cudzych głosów służył ukazaniu jednego problemu z różnych perspektyw. Przykładowo tekst *Estrada od kuchni* dotyczył reform struktury przemysłu rozrywkowego⁴⁰², *O filmach muzycznych* – popularności i odbioru tego gatunku filmowego w Polsce⁴⁰³, *Wszystkiemu winna mafia* podejmowała problem trudności w robieniu kariery muzycznej na Zachodzie⁴⁰⁴, a *Disco to nie wszystko* odnosiła się do prób obrony poziomu piosenki wobec komercjalizacji⁴⁰⁵. W tym okresie rubryka zaczęła zawierać również elementy wprowadzające oraz krótkie komentarze i streszczenia cytowanych wypowiedzi, co stanowiło odejście od klasycznej formuły przeglądu prasy.

Rycina 44. Pierwszy przegląd prasy opublikowany w „NS”



⁴⁰² Robert, *Co w prasie piszczy? Estrada od kuchni*, „Non Stop” (1979) nr 1, s. 23–31.

⁴⁰³ Robert, *Co w prasie piszczy? O filmach muzycznych*, „Non Stop” (1979) nr 4, s. 26.

⁴⁰⁴ Robert, *Co w prasie piszczy? Wszystkiemu winna mafia*, „Non Stop” (1979) nr 5, s. 25.

⁴⁰⁵ Robert, *Co w prasie piszczy? Disco to nie wszystko*, „Non Stop” (1980) nr 2, s. 25.

Rycina 45. Przykład dwóch faz przeglądu *Co w prasie piszczy?*



Interesującym przykładem wykorzystania tego gatunku był również materiał *50, a nawet więcej lat temu*, mający charakter retrospektywny. Zawierał on przedruki i omówienia tekstów poświęconych przemysłowi fonograficznemu oraz sprzętowi estradowemu, pochodzących z archiwalnych numerów tygodnika ilustrowanego „Świat”.

Tak różne formy przeglądu prasy publikowane na łamach „NS” z jednej strony porządkowały istniejące opinie, z drugiej – sugerował interpretację zjawisk poprzez selekcję treści. Funkcjonując na styku informacyjności i publicystyki, przegląd stanowił gatunek wyjątkowo elastyczny: mógł przybierać postać neutralnego zestawienia, analitycznego komentarza lub nawet historycznej retrospektywy. Dzięki temu odegrał ważną rolę w tworzeniu intelektualnego zaplecza pisma i budowaniu krytycznej świadomości jego czytelników.

ZAPOWIEDŹ

Zapowiedź należy do gatunków informacyjnych o charakterze prospektywnym – jej zadaniem jest uprzedzenie odbiorcy o wydarzeniu, które dopiero ma nastąpić, bądź o materiale, który ukaże się w kolejnym numerze czasopisma. W ujęciu prasoznawczym jest to informacja kierowana do czytelników w celu przygotowania ich na fakt przyszły: koncert, festiwal, przedsięwzięcie społeczne czy publikację prasową⁴⁰⁶. Gatunek ten może występować w formie krótkiej noty, listy, a nawet rozwiniętego artykułu zawierającego fragmenty planowanej publikacji. W praktyce redakcyjnej „Non Stopu” zapowiedzi pojawiały się stosunkowo rzadko.

⁴⁰⁶ J.T., *zapowiedź*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 257. Por. M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, dz. cyt., s. 101–119.

Najczęściej dotyczyły one informacji o treściach planowanych w kolejnym numerze (rycina 46). Były to więc sygnały o charakterze wewnątrzredakcyjnym, traktowane jako narzędzie utrzymania uwagi czytelnika i zachęta do zakupu następnego wydania. Przykładem może być zapowiedź korespondencji z MIDEM 1976 lub zapowiedzi z okresu schyłkowego pisma, gdzie informowano o materiałach przygotowanych do publikacji w kolejnych numerach⁴⁰⁷. Innym ciekawym przykładem zapowiedzi tekstu może być *XI KFPP w Opolu* Andrzeja Kosmali – jest swego rodzaju zapowiedzią obszerniejszego numeru ukazującego refleksje na temat festiwalu w Opolu, które już w momencie oddawania czasopisma do druku były nie za wesołe⁴⁰⁸. Również publikacja *US – NS eksklusyf...*, w której pojawiły się fragmenty wywiadów, pełniła rolę zapowiedzi nadchodzącego materiału⁴⁰⁹.

Rycina 46. Przykłady zapowiedzi w „NS”



Do najprostszych form zapowiedzi należała rubryka *Za miesiąc*, zawierająca listę artykułów planowanych w kolejnym numerze. Interesującym przykładem były także zapowiedzi na okładce w numerach z 1983 roku (rycina 47), gdzie redakcja sygnalizowała tam zarówno treści wewnątrz numeru, jak i materiały, które pojawiają się wkrótce⁴¹⁰. W późniejszych latach zapowiedź przyjmowała formę rubryki *W numerze*, łączącej funkcję spisu treści z autorskimi komentarzami. Było to rozwiązanie charakterystyczne dla trzeciego okresu wydawniczego „Non

⁴⁰⁷ Zob. zapowiedź marcowego numer z 1976 roku strona 9 (rycina).

⁴⁰⁸ A. Kosmala, *XI KFPP w Opolu*, „Non Stop” (1973) nr 7, s. 2.

⁴⁰⁹ *US – NS eksklusyf...*, „Non Stop” (1988) nr 8, s. 31.

⁴¹⁰ Por. okładki „Non Stopu” z 1983 roku – zapowiedzi materiałów wewnątrz numeru i w kolejnym wydaniu.

Stopu”, kiedy to w spisie treści obok opisów artykułów zamieszczano żartobliwe notki, informacje o zmianach redakcyjnych, quizach czy nawet primaaprilisowe dowcipy. Choć dominowały zapowiedzi o charakterze redakcyjnym, w piśmie publikowano również noty dotyczące nadchodzących wydarzeń muzycznych – koncertów, przesłuchań czy festiwali. Klasycznym przykładem była zapowiedź *Jazz Jamboree 74*. Redakcja informowała wówczas: „Znamy więc, w chwili oddawania numeru do druku, nieoficjalną listę muzyków, którzy przyjadą na Jazz Jamboree 74 (...). Miejmy nadzieję, że wszyscy wymienieni soliści i zespoły wystąpią – zgodnie z zapowiedziami (...)”⁴¹¹. Taka forma uświadamiała czytelnikom ryzyko związane z cyklem wydawniczym – informacja mogła okazać się nieaktualna w momencie trafenia pisma do kiosków.

Rycina 47. Przykłady zapowiedzi na okładkach



Problemy z aktualnością były szczególnie widoczne w końcowym okresie funkcjonowania „Non Stopu”. Przykładowo, w numerze lipcowo-sierpniowym 1990 roku zapowiedziano koncert inauguracyjny w nowo otwartym blues-rockowym pubie w Brodnicy⁴¹². Zdarzały się także zapowiedzi wydarzeń, które już w chwili ukazania się numeru były nieaktualne – jak *Jarmark Piosenki* w Klubie Riviera-Remont w kwietniu 1989 roku. Informacja o przesłuchaniach została opublikowana w numerze 3/4 z 1989 roku, kiedy termin nadsyłania zgłoszeń już minął⁴¹³.

W „Non Stopie” pojawiały się także zapowiedzi wydarzeń medialnych, m.in. audycji radiowych. Przykładem były ogłoszenia dotyczące dźwiękowego wydania listy przebojów „NS” w *Giełdzie płyt* Bogdana Fabiańskiego, emitowanej na antenie Polskiego Radia⁴¹⁴. Niekiedy zapowiedzi publikowano w rubryce

⁴¹¹ *Przed festiwalem Jazz Jamboree 74*, „Non Stop” (1974) nr 10, s. 12.

⁴¹² *Pub w Brodnicy*, „Non Stop” (1990) nr 7–8, s. 5.

⁴¹³ *XVII Jarmark Piosenki*, „Non Stop” (1989) nr 3–4, s. 26.

⁴¹⁴ *Zob. W numerze*, „Non Stop” (1979) nr 10, s. 22.

*NonMonoStop*⁴¹⁵, która dotyczyła audycji w Rozgłośni Harcerskiej. Co ciekawe, zapowiedzi te często były powiązane tematycznie z sąsiadującymi materiałami w numerze, co pozwalało czytelnikom poszerzyć wiedzę dzięki innemu medium.

W ten sposób oprócz głównych ról – informacyjnej i organizacyjnej, zapowiedź w „NS”, polegającej na informowaniu czytelników o planach i nadchodzących treściach, pełniła też funkcje promocyjną i perswazyjną – miała budować lojalność czytelnika wobec tytułu. W przypadku wydarzeń muzycznych zapowiedzi miały charakter praktyczny, ale też edukacyjny, wskazując najważniejsze punkty kalendarza koncertowego i festiwalowego. Styl tych tekstów był zwięzły i prosty, podporządkowany zasadzie przejrzystości, choć w spisie treści pojawiały się elementy humorystyczne czy ironiczne, nadające całości lekkości. Choć zapowiedź była w „Non Stopie” gatunkiem stosunkowo rzadkim, jej obecność pokazuje, że redakcja starała się utrzymywać stałą więź z czytelnikiem, informując go o planach wydawniczych, wydarzeniach muzycznych i powiązanych audycjach radiowych. Gatunek ten, pozornie marginalny, pełnił ważną rolę w systemie komunikacyjnym pisma – sygnalizował ciągłość wydawniczą i włączał odbiorcę w życie redakcji. Jednocześnie zapowiedź była narzędziem dokumentowania procesów zachodzących w kulturze popularnej PRL, ukazując rytm festiwali, koncertów czy inicjatyw medialnych.

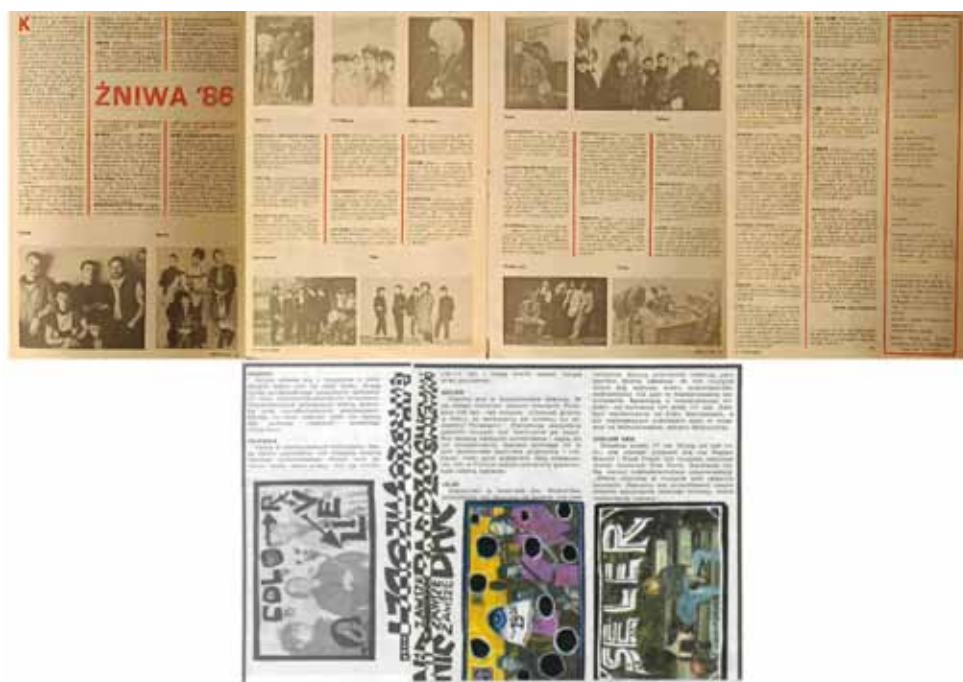
INNE

Do tej kategorii zaliczono te materiały, które ze względu na swoją strukturę i charakter wymykały się klasycznym gatunkowym podziałom. Ich wspólną cechą było silne zakorzenienie w funkcji informacyjnej, przy jednoczesnym odwołaniu się do rozwiązań formalnych typowych dla różnych rodzajów tekstów – od noty encyklopedycznej po artykuł zbliżony do rozprawy naukowej. Pierwszą grupę stanowiły teksty o charakterze encyklopedycznym. Należy tu zaliczyć cykl *Expressem przez country*, w którym w przystępny sposób przybliżano terminologię związaną z muzyką country. Podobną rolę pełniły hasła publikowane w *Słowniczku awangardy beatowej*, obejmujące takie pojęcia jak afro-rock, altomont czy barok rock. Zwięzłość, definicyjny charakter i neutralny ton sprawiały, że materiały te przypominały encyklopedyczne noty, służące uporządkowaniu wiedzy o nowych zjawiskach muzycznych. Drugą formą były przeglądy biogramów. W numerze specjalnym z 1986 roku opublikowano materiał *Żniwa '86*, stanowiący podsumowanie osiągnięć polskiej sceny rockowej

⁴¹⁵ W poszczególnych numerach tytuł ten mógł być różnie zapisywany (rycina 47).

w latach 1984–1986. Redakcja zebrała w nim krótkie opisy zespołów, często nieznanymi szerszej publiczności, ale cenionych przez środowisko muzyczne⁴¹⁶ (rycina 48). Tekst ten można traktować jako swoistą panoramę sceny rockowej tamtego okresu, dokumentującą różnorodność nurtów i estetyk. W podobnej konwencji utrzymany był artykuł *Bardzo młodzi nie zawsze bardzo gniewni* z 1990 roku, prezentujący krótkie charakterystyki młodych zespołów. Choć materiał był skromniejszy objętościowo niż *Żniwa* '86, to pełnił podobną funkcję – stanowił rejestr i zarazem prezentację nowych zjawisk muzycznych⁴¹⁷.

Rycina 48. Przykłady przeglądów biogramów



Trzecim typem były artykuły informacyjne, przypominające rozprawy naukowe, pozbawione elementu opinii czy autorskiej interpretacji. Klasycznym przykładem jest tekst Bogdana Okulskiego *Płyty „Veritonu”*, w którym autor w rzeczowy i syntetyczny sposób przedstawił działalność firmy fonograficznej⁴¹⁸ – od pierwszej płyty aż po setny longplay⁴¹⁹. Podobny charakter miał mate-

⁴¹⁶ *Żniwa* '86, „Non Stop” (1986) nr specjalny, s. 13–16.

⁴¹⁷ *Bardzo młodzi nie zawsze bardzo gniewni*, „Non Stop” (1990) nr 6, s. 30–31.

⁴¹⁸ B. Okulski, *Płyty „Veritonu”*, „Non Stop” (1977) nr 3, s. 26.

⁴¹⁹ Analogowa płyta gramofonowa w postaci czarnego krążka, grająca ok. 25 minut po każdej stronie – SJP, *longplay*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/longplay.html> (10.03.2024).

riał R.W. *W kręgu wynalazków*, prezentujący nowości technologiczne z zakresu sprzętu audiowizualnego. Tekst składał się z krótkich opisów urządzeń, często uzupełnionych o parametry techniczne, wagę czy cenę, dzięki czemu przypominał branżowy raport informacyjny⁴²⁰. Do tej kategorii należy również zaliczyć artykuł *Polskie Archiwum Jazzu*. Materiał ten odznaczał się budową typową dla artykułu publicystycznego, ale pozbawiony był komentarzy i wyraźnego stanowiska autora. Tekst rozpoczynał się od informacji o inauguracji wystawy *60 lat jazzu polskiego*, następnie przywoływał wspomnienia muzyków, a kończył konstatacją o znaczeniu instytucji dla badań nad jazzem w Polsce. Dominacja funkcji dokumentacyjnej oraz wykorzystanie źródeł (m.in. fragmentów biuletynu przygotowanego na wystawę) przesądziły o jego zakwalifikowaniu do gatunków informacyjnych⁴²¹.

Materiały zaklasyfikowane jako „inne” pokazują, że „Non Stop” w swojej praktyce gatunkowej wykraczał poza typowe schematy dziennikarskie. Pismo tworzyło hybrydy łączące cechy not encyklopedycznych, przeglądów, artykułów popularnonaukowych i informacyjnych. Ich wspólnym mianownikiem była dbałość o faktografię i neutralny ton, przy jednoczesnym dostarczaniu odbiorcom specjalistycznej wiedzy o muzyce i kulturze popularnej.

GATUNKI MIESZANE

Analizując strukturę gatunków prasowych, należy zwrócić uwagę na istnienie form hybrydycznych, które nie mieszczą się w klasycznym podziale na gatunki informacyjne i publicystyczne⁴²². Maria Wojtak proponuje, by tego typu realizacje nazywać gatunkami mieszanymi, ponieważ łączą one w sobie zarówno funkcje informacyjne, jak i opiniotwórcze⁴²³. W „Non Stopie” występowały one stosunkowo często, pełniąc istotną rolę w kształtowaniu więzi pomiędzy redakcją a czytelnikiem.

Najczęściej pojawiał się wywiad (rozmowa) – stanowił aż 36,83% wszystkich gatunków mieszanych (wykres 16). Był on szczególnie atrakcyjny z perspektywy odbiorcy, ponieważ sprawiał wrażenie osobistego spotkania z artystą. Wywiady ujawniały nie tylko fakty biograficzne, ale także poglądy, refleksje i doświadczenia twórców, pozwalając czytelnikom na bardziej bezpośredni kontakt z kulturą muzyczną. Drugim najczęściej stosowanym gatunkiem była sylwetka (28,94%), będąca jednocześnie źródłem wiedzy biograficznej i interpretacyjnej. Dzięki niej

⁴²⁰ R.W., *W kręgu wynalazków*, „Non Stop” (1982) nr 10, s. 8–9.

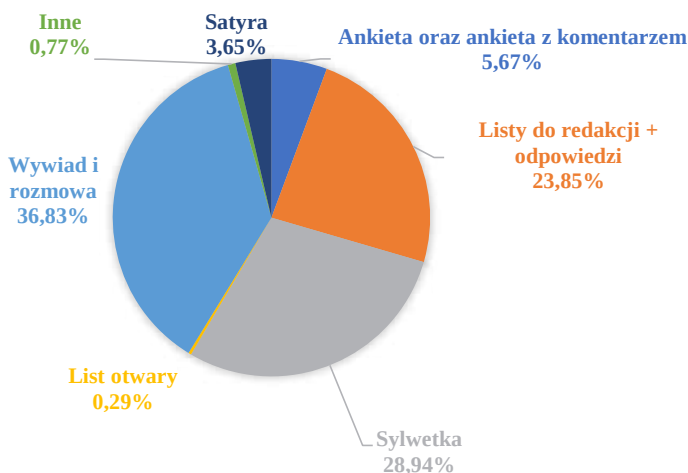
⁴²¹ W. Soporek, *Polskie Archiwum Jazzu* (w ramach „Jazz”), „Non Stop” (1983) nr 3, s. 26.

⁴²² A. Koziół, *Gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2006, s. 110.

⁴²³ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 36.

odbiorcy mogli lepiej zrozumieć nie tylko samą twórczość, ale także osobowość artysty, jego inspiracje czy okoliczności powstawania dzieł. Sylwetka była zatem narzędziem poszerzającym perspektywę poznawczą, wykraczającym poza suchą informację. Na trzecim miejscu znalazły się listy do redakcji wraz z odpowiedziami (23,85%). Pełniły one funkcję dialogiczną i integrującą – stanowiły formę wymiany myśli pomiędzy twórcami a odbiorcami, a zarazem uatrakcyjniły lekturę poprzez element rozrywki. Często to właśnie od nich czytelnicy rozpoczynali kontakt z kolejnym numerem pisma. Rzadziej pojawiały się: ankieta i ankieta z komentarzem (5,67%), które pozwalały uchwycić aktualne gusta muzyczne społeczeństwa, oraz list otwarty (0,29%), zwykle przyjmujący charakter interwencyjny lub polemiczny. W kategorii „inne” (0,77%) znalazły się pojedyncze realizacje gatunków trudnych do jednoznacznego sklasyfikowania. Warto zauważyć, że to właśnie gatunki mieszane najlepiej oddawały charakter „Non Stopu” jako pisma nie tylko informacyjnego, ale również budującego wspólnotę odbiorców wokół muzyki i szerzej – wokół kultury.

Wykres 16. Rozkład gatunków mieszanych w „NS”



Źródło: opracowanie własne

WYWIAD I ROZMOWA

Wywiad można określić jako formę dialogu prowadzonego wokół określonego tematu, w którym uczestniczą co najmniej dwie osoby. Jego struktura opiera się na celowo konstruowanych pytaniach oraz udzielanych na nie odpowiedziach. Często uzupełnieniem tej formy są elementy paratekstowe, takie jak notka biograficzna dotycząca bohatera rozmowy, informacje bibliograficzne, fotografie

rozmówcy bądź zdjęcia dokumentujące sam moment przeprowadzania wywiadu. Szczególną odmianą tej formy jest rozmowa, rozumiana jako wypowiedź dialogowa oparta na wymianie myśli oraz konfrontacji poglądów uczestników na temat aktualnego zagadnienia. Jej celem jest popularyzacja problemu, ukazanie go z różnych perspektyw oraz – niekiedy – wskazanie możliwych sposobów jego rozwiązania⁴²⁴.

Na łamach „Non Stopu” rozmowa była w praktyce utożsamiana z wywiadem i często funkcjonowała w ramach cyklicznej rubryki *Rozmowy Non Stopu*, w której opublikowano około pięćdziesięciu materiałów tego typu, co stanowiło ponad jedną dziesiątą wszystkich rozmów i wywiadów zamieszczonych w piśmie (rycina 49). Zakres tematyczny tych wypowiedzi był szeroki – obejmował nie tylko kwestie związane z twórczością artystów, ich inspiracjami czy planami koncertowymi i wydawniczymi, lecz także opinie dotyczące przemian zachodzących w muzyce, pojawiania się nowych stylów i odmian gatunkowych oraz problemów funkcjonowania przemysłu rozrywkowego. W niektórych przypadkach rozmowy zawierały również osobiste refleksje i informacje z życia prywatnego muzyków, pozwalając czytelnikom spojrzeć na znanych wykonawców z mniej oficjalnej perspektywy. W ramach tej rubryki publikowano ponadto wywiady z osobami związanymi z zapleczem branży muzycznej, m.in. dyrektorami instytucji fonograficznych, impresariami, managerami czy przedstawicielami innych redakcji.

Ze względu na ograniczoną objętość czasopisma, wywiady publikowane w „Non Stopie” często odbiegały od klasycznego schematu pytanie–odpowiedź. Zdarzało się, że tekst składał się wyłącznie z wypowiedzi rozmówcy, oddzielonych akapitami lub śródtytułami, bądź przyjmował formę streszczenia rozmowy, w które wplatanio wybrane cytaty bohatera. Przykładem wywiadu pozbawionego wyraźnie zaznaczonych pytań był materiał *Miałem... zeznaje: Rostław Szaybo*, opracowany przez Wojciecha Soporka i opublikowany w 1988 roku. Poszczególne wypowiedzi artysty zostały w nim uporządkowane tematycznie, a całość dotyczyła relacji pomiędzy plastyką a muzyką, w szczególności projektowania okładek płyt. Podobną konstrukcję miał wywiad *Sławomir Kulpowicz – new ager*, opublikowany w tym samym roku⁴²⁵. Inny wariant tej formy reprezentował materiał *Grzegorz Ciechowski wyłącznie dla NS o pobycie w Japonii i nowej płycie*, w którym każda wypowiedź rozpoczynała się nowym akapitem, a zmiany tematyczne – np. przejście od wrażeń z podróży do planów nagrania kolejnego albumu – były wyraźnie zaznaczone w strukturze tekstu⁴²⁶.

⁴²⁴ J.M., *Rozmowa*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 216. Por. J.T., *Wywiad*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 255.

⁴²⁵ W. Soporek, *Sławomir Kulpowicz – new ager*, „Non Stop” (1988) nr 12, s. 11–12.

⁴²⁶ (jb), *Grzegorz Ciechowski wyłącznie dla NS o pobycie w Japonii i nowej płycie*, „Non Stop” (1988) nr 3, s. 16.

Rycina 49. Przykłady *Rozmów „NS”*

„Obejrzelśmy większość tradycyjnych, choć nie tylko, japońskich form teatralnych. Wysłuchałem wielu koncertów tradycyjnej muzyki. Szczególnie koncert na koto, grany przez dwie mistrzynie, wywarł na mnie duże wrażenie.

Stwierdzam, iż Europejczyk, kiedy chce coś wykorzystać z kultury japońskiej, musi się zupełnie odciąć od tych wartości, do których został przyzwyczajony.

W lutym nagrywam kolejny longplay (...)”⁴²⁷.

W podobny sposób skonstruowany został również tekst *Janusz Koman o sobie*, opracowany przez Andrzeja P. Wojciechowskiego, w którym każdy nowy wątek pojawiał się w osobnym fragmencie⁴²⁸.

Do wywiadów bazujących na streszczeniu rozmowy, uzupełnianym cytatami rozmówcy, należał materiał *Wstań i idź* autorstwa Jana Skaradzińskiego. Tekst ten zawierał opis okoliczności rozmowy przeprowadzonej w szpitalu z Tadeuszem Nalepą, a liczne elementy narracyjne – odnoszące się do sposobu mówienia

⁴²⁷ Tamże.

⁴²⁸ A.P. Wojciechowski, *JANUSZ KOMAN o sobie*, „Non Stop” (1975) nr 12, s. 23–24.

artysty i emocji towarzyszących spotkaniu – nadawały całości plastyczny i sugestywny charakter, ułatwiający czytelnikowi wyobrażenie sobie sytuacji⁴²⁹.

Na uwagę zasługują również formy niestandardowe, takie jak stylizowana rozmowa *Już teraz geniusz* Filipa Łobodzińskiego, zbudowana na wypowiedziach Terence’a Trenta D’Arby’ego pochodzących z różnych wywiadów, w które autor wplótł pytania, jakie sam chciałby zadać artyście⁴³⁰. Innym przykładem była rozmowa przeprowadzona podczas konferencji prasowej z managerem zespołu Misty in Roots – Clarence’em Bakerem, opracowana przez Andrzeja Jakubowicza, zawierająca zarówno pytania uczestników spotkania, jak i komentarze autora wyjaśniające kontekst wypowiedzi. Do form granicznych należały także materiały poświęcone Gdańskiej Scenie Alternatywnej, opublikowane w dwóch częściach (*Przełom w Burdelu* oraz *Gdańska Scena Alternatywna*), które – mimo określenia ich przez redakcję mianem relacji – miały konstrukcję zbliżoną do rozmowy lub dyskusji, z aktywnym udziałem autora w moderowaniu wypowiedzi⁴³¹.

Wywiady i rozmowy publikowane w „Non Stopie” pełniły wiele funkcji. Z jednej strony służyły promocji artystów oraz ich nowych nagrań, co miało szczególne znaczenie w realiach długiego oczekiwania na wydanie płyt. Z drugiej – umożliwiały twórcom przedstawienie własnych inspiracji, doświadczeń i procesu twórczego, co sprzyjało budowaniu ich wizerunku i wpływało na sposób postrzegania przez odbiorców. Dzięki zawartym w wywiadach informacjom czytelnicy mogli lepiej zrozumieć kontekst powstawania utworów, towarzyszące im emocje oraz uwarunkowania branżowe. Forma ta pozwalała również zajrzeć „za kulisy” pracy artystycznej, ukazując zarówno sukcesy, jak i trudności związane z funkcjonowaniem w przemyśle muzycznym. Anegdotyczny charakter wielu wypowiedzi oraz przystępny język sprawiały, że wywiady były chętnie czytane, szczególnie przez młodszych odbiorców, o czym świadczyły liczne głosy w listach do redakcji. W przypadku artystów zagranicznych, z którymi bezpośredni kontakt był ograniczony, rozmowy publikowane w „Non Stopie” stanowiły dla czytelników jedną z nielicznych możliwości bliższego poznania swoich idoli i lepszego zrozumienia ich twórczości.

⁴²⁹ J. Skaradziński, *Wstań i idź*, „Non Stop” (1989) nr 2, s. 12.

⁴³⁰ F. Łobodziński, *Już teraz geniusz*, „Non Stop” (1988) nr 9, s. 6–7.

⁴³¹ G. Brzozowicz, *Przełom w Burdelu. Gdańska Scena Alternatywna*, „Non Stop” (1986) nr 4, s. 10–11, 24; tenże, *Gdańska Scena Alternatywna*, „Non Stop” (1986) nr 5, s. 3–5, 23.

SYLWETKA

W ujęciach współczesnych sylwetka bywa klasyfikowana jako gatunek informacyjny⁴³². Jednak ze względu na „pasożytniczy” charakter tej formy – szczególnie widoczny na poziomie rozwiązań strukturalnych⁴³³ – a także częste pojawianie się interpretacji i wartościowania (służących m.in. rekomendowaniu bohatera), zasadniejsze jest traktowanie jej jako gatunku mieszanego. Sylwetka koncentruje się na przedstawieniu jednostki: jej biografii, cech osobowości, osiągnięć, zainteresowań, pasji czy ważnych momentów drogi życiowej, realizując w ten sposób funkcję poznawczo-informacyjną. Jednocześnie komentarze dotyczące twórczości, jej ocena oraz autorskie refleksje poszerzają obraz postaci, nadając mu wymiar opiniotwórczy. Wyróżnia się dwa podstawowe warianty sylwetki: wspomnienie (zwykle odnoszone do osoby zmarłej) oraz wizerunek osoby żyjącej. Inna typologia – oparta na kryterium formy i kierunku adaptacji – rozróżnia sylwetki z dominantą publicystyczną i sylwetki z dominantą biograficzną⁴³⁴. Marek Chiliński i Stephan Russ-Mohl podkreślają jej hybrydalność, opisując sylwetkę jako rodzaj „reportażu o człowieku”, wzbogaconego o elementy oceny i opinii⁴³⁵. W takim ujęciu może ona dotyczyć zarówno osób publicznych, jak i bohaterów życia codziennego, a jej kompozycję mogą współtworzyć: fragmenty rozmów, anegdota, komentarze autora, a także kontekst społeczny lub historyczny, wyjaśniający znaczenie danej postaci dla odbiorcy. Ostateczny kształt sylwetki zależy więc w dużej mierze od inwencji i decyzji nadawcy⁴³⁶.

W „Non Stopie” sylwetka była jedną z podstawowych form prezentowania artystów – zarówno z polskiej, jak i z zagranicznej sceny muzycznej. Najważniejsze cykle, w ramach których publikowano tego typu teksty, to m.in. *Twarze miesiąca*, *Sylwetki* oraz *Kompozytor miesiąca* (rycina 50). Skupiały się one przede wszystkim na twórcach polskich (np. Andrzej i Eliza, Józef Skrzek, Czesław Niemen, Marek Grechuta, Wojciech Kilar, Anna German, Krzysztof Krawczyk i wielu innych), choć sporadycznie przedstawiano także wykonawców zagranicznych – zwłaszcza cieszących się dużą popularnością.

⁴³² Zob. W. Furman, A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmorzyński, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 13–36; Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 255–280; J. Fras, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005.

⁴³³ Zob. M. Wojtak, *Wyznaczniki gatunkowe sylwetki prasowej*, „Stylistyka” XII (2003), s. 259–278.

⁴³⁴ Tamże, s. 260–261.

⁴³⁵ M. Chiliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Gliwice 2000, s. 81.

⁴³⁶ M. Wojtak, *Gatunki prasowe...*, dz. cyt., s. 49.

Rycina 50. Przykłady sylwetek publikowanych w ramach cykli na łamach „NS”



Osobną grupę stanowił cykl *Estrada przyjaźni*, w którym prezentowano „sylwetki solistów i zespołów z zaprzyjaźnionych krajów socjalistycznych”⁴³⁷. W jego ramach pojawiali się m.in. wykonawcy z Węgier, Czechosłowacji, NRD czy ZSRR. Z kolei rubryka *Ten stary, dobry rock* koncentrowała się na artystach i zespołach już nieistniejących, lecz uznawanych za ważnych dla historii rocka (np. The Yardbirds czy Janis Joplin). Natomiast cykl *Muzyka Młodej Generacji* wiązał się z festiwalową formułą Pop Session '78, ale jednocześnie odsyłał do szerszego znaczenia „pokoleniowości” i muzyki rozumianej jako „świeża, nowoczesna, bez kompleksów, z przyszłością”⁴³⁸. To właśnie wykonawców kojarzonych z takim profilem prezentowano w ramach tej serii (łącznie 11 zespołów, m.in. Kombi, Krzak, Maanam, Kryzys).

W początkowej fazie funkcjonowania pisma dominowały sylwetki publikowane w rubrykach cyklicznych. W kolejnych latach częściej pojawiały się samodzielne, jednorazowe teksty poświęcone konkretnym wykonawcom, w których – obok informacji podstawowych – coraz mocniej akcentowano interpretację ich twórczości, ocenę dorobku, styl życia, podejście do muzyki czy plany na przyszłość, np. wypowiedź John Cash – *Man in Black*, Dossier – *Ekscentrycy*, AC/DC – *wybitna przeciętność*, Scorpions – *Ekspresja i elegancja*, Eddy znów na pierwszej linii, *Elektrichni orgazm*, Prince, On, Aerooff, Megadeth: *nekrolog dla ludzkości*, Iggy Pop i wiele innych. Sylwetki publikowano również w formie wspomnieniowej po śmierci artystów (np. Georges’a Brassensa, numer 12 z 1981 roku, Romualda Naruszewicza – numer 8, oraz Anny German – numer 10 z 1982 roku, Muddy Watersa – numer 6 z 1983 r. czy Andy’ego Warhola – numer 5 z 1987 roku). Pełniły one wówczas funkcję podwójną: informowały

⁴³⁷ Redakcja, *Estrada przyjaźni*: Peter Mate, „Non Stop” (1973) nr 11, s. 29.

⁴³⁸ Redakcja, *Muzyka Młodej Generacji*, „Non Stop” (1979) nr 1, s. 10.

o odejściu twórcy, a zarazem porządkowały i przypominały jego dorobek oraz znaczenie dla kultury.

Łącznie na łamach „Non Stopu” ukazało się ok. 300 sylwetek. Ich rolą było z jednej strony pogłębione przybliżanie czytelnikom znanych już postaci (nie tylko przez katalog faktów, ale i przez próbę oddania ich charakteru oraz kontekstu życiowego), z drugiej – wprowadzanie „nowych twarzy” sceny muzycznej poprzez zaprezentowanie dotychczasowych osiągnięć i twórczości, nierzadko z dołączoną oceną lub rekomendacją. W efekcie sylwetka stawała się narzędziem zarówno informowania, jak i kształtowania zainteresowań odbiorców oraz zachęcania ich do sięgania po nieznaną wcześniej muzykę.

ANKIETA

W obrębie gatunków dziennikarskich mieszanych szczególne miejsce zajmuje ankieta prasowa, której specyfika polega na zebraniu opinii i komentarzy od różnych respondentów w odniesieniu do jednego pytania bądź zestawu pytań. Ankieta stanowi formę badania, które sygnalizuje określone problemy, inspirowane do interpretacji pluralistycznych aspektów życia społecznego i ukazuje różnorodność perspektyw na wybrany temat⁴³⁹. Zasadniczą jej funkcją jest poszerzanie horyzontu odbiorcy poprzez zestawienie wielości stanowisk – nierzadko kontrastowych – co umożliwia budowanie pełniejszego obrazu analizowanego zjawiska. Na łamach czasopisma „Non Stop” ankieta pojawiała się w licznych odmianach i kontekstach, często przybierając formę plebiscytu. Jednym z najważniejszych przedsięwzięć tego typu był coroczny plebiscyt na najpopularniejszych artystów (o którym więcej informacji będzie przy omawianiu relacji z czytelnikami). Szczególną rolę odegrała tu inicjatywa Wisior (po raz pierwszy zorganizowana w 1985 roku), w której artyści rockowi wybierali spośród siebie najlepszych wokalistów, instrumentalistów, kompozytorów czy zespoły⁴⁴⁰. Plebiscyt wprowadził kategorię *Pętla* wskazującą „szkodnika rockowego”, która wywołała dużą burzę. Wśród nominowanych znaleźli się zarówno muzycy, dziennikarze, jak i instytucje, np. Ministerstwo Kultury i Sztuk, Lady Pank czy Dariusz Michalski. Nagrodę przyznano jednak Resortowi Kultury jako całości – co interpretowano jako reakcję na zjawisko weryfikacji muzyków. Dyskusja wokół tej kategorii, m.in. list otwarty Karola Majewskiego⁴⁴¹, ujawniła napięcia wewnątrz środowiska rockowego i stała się symbolicznym dowodem na istnienie zjawiska „polskiego piekła” oraz potwierdzenia niedojrzałości środowi-

⁴³⁹ A.S., *Ankieta prasowa*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 21–22.

⁴⁴⁰ NON STOP, *Wisior*, „Non Stop” (1985) nr 4, s. 6.

⁴⁴¹ K. Majewski, *List otwarty*, „Non Stop” (1985) nr 5, s. 25.

ska polskich rockmenów. Do wyników ankiety odnieśli się również czytelnicy „NS”, o czym można było przeczytać w *Oblada oblada*. Sama inicjatywa początkowo spotkała się z dużym zainteresowaniem – spośród 200 zaproszonych do udziału w ankiecie odpowiedziała większość. Jednak w kolejnym roku, mimo wysłania 250 propozycji, odpowiedzi udzieliło jedynie 80 osób. Z tego powodu redakcja ograniczyła się jedynie do podania kandydatów w kategorii *Kciuk*. Wyniki zostały złożone w archiwum „NS” jako materiału dostępnego jedynie dla zainteresowanych. Pomimo niewielkiego zainteresowania nie podjęto wówczas decyzji o zawieszeniu akcji, gdyż jak zauważył komentator inicjatywy z ramienia „NS” „do trzech razy sztuka” i w kolejnym roku redakcja po raz trzeci spróbuje zachęcić branżę muzyczną do partycypowania w akcji-zabawie⁴⁴². Niestety w roku 1987 inicjatywy nie powtórzono, co mogło być wynikiem niewielkiego zainteresowania wśród respondentów, a także było pokłosiem burzliwej dyskusji wokół „szkodnika rockowego roku”.

Innym przykładem była ankieta *Życzenia do Złotej Rybki*, przeprowadzona z okazji jubileuszu 150. numeru „NS” (1985 r.). Respondenci – wśród nich czołowe postacie polskiej sceny muzycznej, jak Grzegorz Ciechowski, Maryla Rodowicz czy Małgorzata Ostrowska – formułowali życzenia wobec samego pisma oraz szeroko rozumianej branży rozrywkowej. Znalazły się wśród nich postulaty o większy profesjonalizm, zdrowy rynek muzyczny czy łatwiejszy dostęp do nagrań, a także dalszego rozwoju, lepszego papieru, koloru i większego nakładu, a także pozbycia się „górników”⁴⁴³. Życzenia przesłane dotyczyły również nie tylko ich osobistych doświadczeń, ale stanowiły również refleksje wynikające z obserwacji tego, co dzieje się w polskim i zagranicznym przemyśle rozrywkowym, również tym za żelazną kurtyną⁴⁴⁴.

Do gatunków ankiety włączano również inicjatywy o charakterze bardziej humorystycznym, jak *ROK 1983 – pół żartem, pół serio*. Respondenci – m.in. Kora, Marek Niedźwiecki, Andrzej Rosiewicz, Stanisław Sojka, Marian Butrym – odpowiadali na pytania dotyczące życia prywatnego i zawodowego. Brzmiały one następująco i odpowiadały na cztery pytania, mianowicie: Czego nie zrobił(a) Pan(i) w roku 1983? Dlaczego nie czyta Pan(i) „NS”? Kogo w tym roku Pan(i) polubił(a), kogo przestał(a) lubić? Co chciał(a)by Pan(i) dostać pod choinkę? Odpowiedzi te nierzadko miały formę żartu (np. Jan Borysewicz pragnął otrzymać pod choinkę... choinkę), co jednocześnie ukazywało „ludzką

⁴⁴² JCH, *Wisior* '86, „Non Stop” (1986) nr 8, s. 20.

⁴⁴³ Chodziło o ogłoszenia edukacyjne lub dla osób szukających pracy w kopalni (więcej o nich w dalszej części książki), które często były krytykowane zarówno przez czytelników, jak i samych twórców „NS”.

⁴⁴⁴ *Życzenia do Złotej Rybki*, „Non Stop” (1985) nr 3, s. 10–11.

twarz” artystów⁴⁴⁵. Co ciekawe, wielu z respondentów odpowiedziało, że czyta lub chociaż przegląda „NS”, co świadczyć może o jego wysokiej pozycji wśród branży muzycznej i rozrywkowej. Na pytanie, kogo się przestało lubić, albo nie udzielono odpowiedzi wprost, albo potraktowano to żartobliwie – podobnie jak w przypadku pierwszego i czwartego pytania. Przykładowo Marek Niedźwiedzki udzielił odpowiedzi, z której wynika, że polubił Spandau Ballet, a przestał lubić ludzi, zaś Andrzej Rosiewicz polubił pszczołkę Maję, a przestał lubić słonia Trąbalskiego, a pod choinkę chciałby dostać Mikołaja. Urszula Lipińska polubiła swoich wrogów, jednak przestała lubić siebie jako kierowcę samochodu. Wśród życzeń poważniejszych były mobilne studio nagraniowe, dobry mikrofon, instrumenty muzyczne oraz najnowsza płyta Steviego Wondera. Poza sferą muzyczną pojawiały się również życzenia bardziej codzienne, takie jak: mieszkanie, podwójna porcja mięsa, samochód czy nawet nowe buty. Dodatkowo respondenci zwracali uwagę na życzenia takie jak: nadzieja, optymizm, odpowiedzialność ludzi zajmujących się branżą, czy dobre samopoczucie. Te odpowiedzi półżartem-półserio przybliżają artystów i ludzi związanych ze światem muzycznym do czytelników, ukazując, że są to tacy sami ludzie, którzy zmagają się z codziennymi i zawodowymi problemami, mają swoje nadzieje i pragnienia.

„Non Stop” sięgał również po wyniki ankiet organizowanych w innych krajach, m.in. czeskiego „Mladý svět” przy współudziale „Smeny” i „Mladej fronty” (plebiscyt *Złoty Słownik 77*)⁴⁴⁶ czy ankiet opublikowane w listopadzie 1978 roku przez moskiewski „Klub i działalność amatorską” czy coroczny ranking „Moskiewskiego Komsomolca” (np. z 1982 roku). Na wyjątkowość *Złotego Słownika 77* wpływała skala przedsięwzięcia – udział wzięło niemal 40 tysięcy respondentów – oraz sposób przeprowadzenia. Redakcja podkreślała, że uczestnicy pełnią podwójną rolę: są jednocześnie publicznością i aktywnymi graczami rynku muzycznego. To właśnie oni decydowali o popularyzacji danego artysty i gatunku czy stylu muzycznego, który on prezentuje: „nie zapomnijcie, że graliście wy, a po drugiej stronie szachownicy byliście także wy; my daliśmy wam tylko planszę i reguły”⁴⁴⁷. Przytoczone w „NS” ankiety zawierały zestawienia najpopularniejszych artystów w różnych kategoriach, często opatrzone komentarzem redakcyjnym, a ich wyniki miały znaczenie nie tylko informacyjne, lecz także porównawcze – ukazywały bowiem tendencje muzyczne w krajach bloku wschodniego, a równocześnie wskazywały na silną obecność artystów radzieckich i innych wykonawców RWPG w polskim obiegu kulturowym. Warto dodać, że wielu artystów pojawiających się w tych zagranicznych

⁴⁴⁵ ROK 1983 – *pół żartem, pół serio*, „Non Stop” (1983) nr 12, s. 7–9.

⁴⁴⁶ J. Bojanowicz, „*Złoty Słownik 77*”, „Non Stop” (1978) nr 4, s. 18.

⁴⁴⁷ Tamże.

rankingach znajdowało się jednocześnie w czołówkach plebiscytów organizowanych przez „Non Stop”, co dowodzi ich realnej popularności wśród polskiej publiczności.

Kolejnym przykładem ciekawej formy ankiety była rubryka *Płyty Tonpressu*, w której członkowie redakcji oraz współpracownicy oceniali wydawnictwa polskich wytwórni w sześciostopniowej skali (od „okropnej” po „świetną”). Inną formą była sonda przeprowadzona wśród siedmiu najważniejszych polskich wytwórni fonograficznych (m.in. Polskie Nagrania⁴⁴⁸, POLjazz⁴⁴⁹, Polton⁴⁵⁰, Tonpress⁴⁵¹, Pronit⁴⁵², Wifon⁴⁵³), dotycząca sposobów promocji i reklamy płyt. Pytano w niej o stosowane strategie, przeznaczane na nie środki oraz osoby odpowiedzialne za działania marketingowe. W tym ostatnim przypadku wyniki, zaprezentowane w tekście *Reklama dźwignią handlu?*, stanowiły przykład powiązania dziennikarskiej ankiety z analizą mechanizmów rynkowych⁴⁵⁴. Wskazano wówczas, że promocja w branży muzycznej była traktowana marginalnie – wciąż dominowało przekonanie, że konsumenci kupią wszystko, co wytwórnie im zaoferują, a niepowodzenia sprzedażowe tłumaczono raczej uwarunkowaniami polityczno-ekonomicznymi niż brakiem reklamy. J. Skaradziński zwracał jednak uwagę, że inwestycja w promocję mogłaby znacząco poprawić obieg muzyki, przypominając o roli reklamy jako „dźwigni handlu”, o czym wiele przedsiębiorstw fonograficznych zdawało się zapominać.

⁴⁴⁸ Polskie przedsiębiorstwo powstałe w latach 50., specjalizujące się w muzyce rodzimych artystów.

⁴⁴⁹ Polska wytwórnia PSJ – zob. WYDAWNICTWO PŁYTOWE „POLJAZZ” 1972–1991, <https://polishjazz.pl/poljazz/> (23.03.2024).

⁴⁵⁰ Polska wytwórnia płytowa powstała w 1983 w Warszawie, której szefem artystycznym był Jan Chojnacki. Por. H. Wrona, *Fonografia w komunizmie*, w: *Beats of Freedom – Zew wolności*, Warszawa 2010, s. 43–44.

⁴⁵¹ Polska wytwórnia płytowa założona w 1983 w Warszawie, będąca jedną z najbardziej znanych wytwórni polonijnych. W roku 1994 przejęta przez Warner Music Group.

⁴⁵² Firma ta powstała jako jedna ze specjalności Zakładu Tworzyw Sztucznych „Pronit” w Pionkach, po podjęciu decyzji dotyczącej produkcji polichloru winylu oraz budowie tłoczni. W jej zakładach tłoczono płyty winylowe dla wydawnictw muzycznych takich jak Polskie Nagrania, Tonpress czy Savitor. W latach 90 doszło do kryzysu przedsiębiorstwa. Zob. M. Majewski, *Historia tłoczni płyt gramofonowych ZTS „Pronit”*, <https://www.yumpu.com/xx/document/read/10455343/historia-tloczni-plyt-gramofonowych-zts-pronit-pth> (20.05.2023).

⁴⁵³ Właściwie Przedsiębiorstwo Nagrań Wideo-Fonicznych „Wifon”, wytwórnia płytowa, działająca w strukturach Radiokomiteu ds. Radia i Telewizji od roku 1978 do 1996, którego kierownikiem Redakcji Programowej był Korneliusz Pacuda. Zob. H. Wrona, *Fonografia w komunizmie...*, dz. cyt., s. 42.

⁴⁵⁴ J. Skaradziński, *Reklama dźwignią handlu?*, „Non Stop” (1987) nr 2, s. 10–11.

Analiza powyższych przykładów ukazuje, że ankieta dziennikarska pełniła w „Non Stopie” rolę hybrydową – była jednocześnie narzędziem dokumentowania opinii, zabawą integrującą środowisko artystyczne oraz narzędziem diagnozy problemów społeczno-kulturowych. W ujęciu gatunkowym ankieta mieści się na styku publicystyki i informacji, gdyż nie tylko przekazuje dane, lecz także interpretuje je i nadaje im kontekst. Należy podkreślić, że mieszany charakter tej formy pozwalał redakcji na balansowanie między powagą a humorem, między diagnozą a rozrywką. Z perspektywy metodologii badań nad prasą można stwierdzić, iż ankieta – choć pozornie lekka – stanowiła ważny instrument społecznego dialogu, w którym czytelnicy, artyści i dziennikarze współtworzyli narrację o polskiej muzyce rockowej.

POZOSTAŁE FORMY WYPOWIEDZI

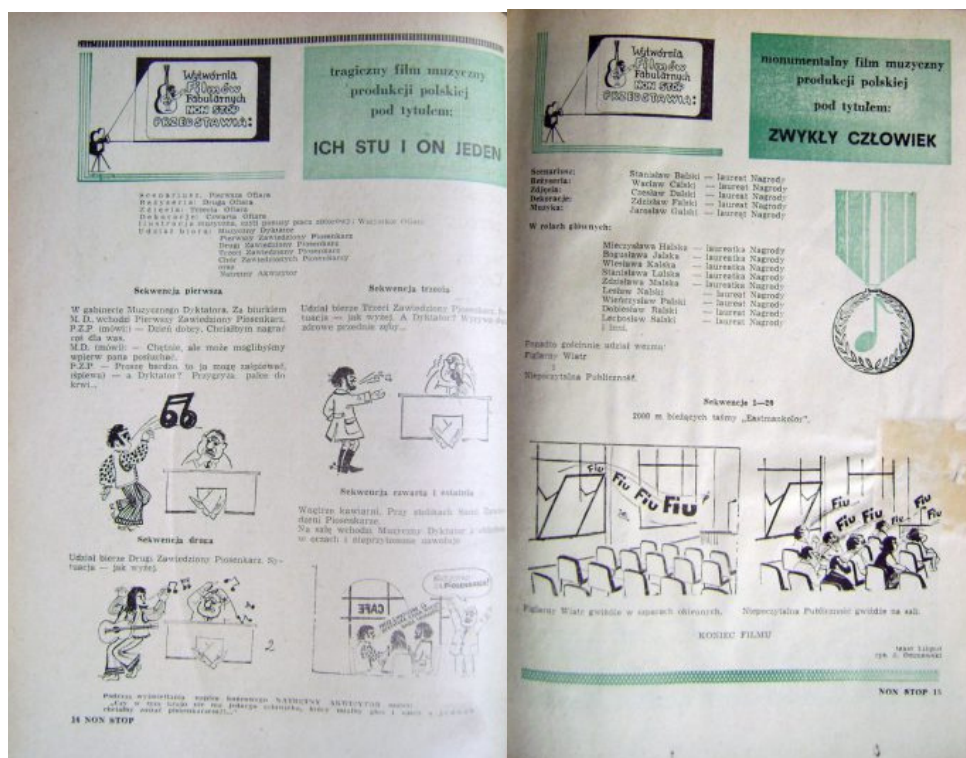
Choć zasadniczym profilem „Non Stopu” była publicystyka muzyczna, na jego łamach znalazło się również miejsce dla form satyrycznych i humorystycznych. Gatunki te miały szczególne znaczenie w realiach prasy PRL, gdzie spełniały funkcję nie tylko rozrywkową, lecz także krytyczną. Satyra, rozumiana jako forma publicystyczna i literacka służąca ośmieszeniu oraz piętnowaniu zjawisk społecznych, obyczajowych czy instytucjonalnych, odgrywała istotną rolę w kształtowaniu opinii i pośrednim komentowaniu rzeczywistości⁴⁵⁵. Jej polemiczny i krytyczny charakter pozwalał na sygnalizowanie problemów w sposób aluzyjny, często akceptowalny w granicach ówczesnej kontroli cenzuralnej⁴⁵⁶. W „Non Stopie” satyra pojawiała się zarówno w formie tekstowej, jak i graficznej (rycina 51), w tym w postaci karykatury, która poprzez wyolbrzymienie cech postaci lub sytuacji nadawała im humorystyczny, a zarazem demaskujący wymiar⁴⁵⁷. Tego typu materiały nie tylko bawiły, lecz także umożliwiały krytykę mechanizmów funkcjonowania przemysłu muzycznego i rozrywkowego oraz postaw obecnych w życiu kulturalnym. W „Non Stopie” funkcjonowały zarówno satyry o charakterze graficzno-tekstowym, jak i karykatury publikowane cyklicznie, m.in. w rubryce *Karykatura miesiąca* autorstwa Grzegorza Szumowskiego, przedstawiające znanych artystów polskiej i zagranicznej sceny muzycznej (rycina 52).

⁴⁵⁵ J. Baluch, P. Gierowski, *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016, s. 340.

⁴⁵⁶ S.S., *Satyra*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 218.

⁴⁵⁷ J.T., *Karykatura*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 113.

Rycina 51. Satyra w „NS”



Rycina 52. Przykłady cyklicznie ukazujących się karykatur autorstwa Grzegorza Szumowskiego na łamach „NS”



Do kategorii pozostałych wypowiedzi zaliczono także przeglądy sylwetek oraz omówienia zagranicznej prasy muzycznej, których celem było zarówno informowanie o artystach i tytułach prasowych, jak i zachęcanie czytelników do sięgania po ich twórczość lub treści. Rubryki poświęcone prasie muzycznej

– początkowo funkcjonujące pod nazwą *Muzyczna prasa za granicą* – dostarczały podstawowych informacji o najważniejszych tytułach europejskich i amerykańskich, takich jak „Melody Maker”, „New Musical Express”, „Rolling Stone” czy „Billboard”, wskazując na ich tematykę, nakład, miejsce wydania oraz walory edytorskie. Dla polskiego odbiorcy były one często jednym z kluczowych źródeł wiedzy o zagranicznym przemyśle muzycznym. W podobnej funkcji występowały przeglądy sylwetek artystów, np. rubryka *Nowi na listach*, prezentująca wykonawców debiutujących na listach bestsellerów, czy materiały poświęcone lokalnym scenom muzycznym, jak *Wrocławski splin*. Tego typu teksty miały charakter informacyjno-promocyjny, stanowiąc jednocześnie inspirację dla prezenterów radiowych, dyskotekowych oraz dziennikarzy zajmujących się popularyzacją muzyki.

Do gatunków mieszanych zalicza się również listy do redakcji, odpowiedzi redakcji oraz listy otwarte. List do redakcji stanowi wypowiedź autora nienależącego do zespołu redakcyjnego, przeznaczoną do publikacji i służącą wyrażeniu opinii na tematy poruszane na łamach czasopisma. Pod względem funkcji i poetyki forma ta wykazuje podobieństwo do listu otwartego, który jest publiczną wypowiedzią jednostki (rzadziej grupy) skierowaną do konkretnego adresata – osoby lub instytucji – odpowiedzialnej za sprawy uznane za istotne społecznie i aktualne⁴⁵⁸. Listy do redakcji stanowią bezpośredni kanał komunikacji między czytelnikami a redakcją: z jednej strony pozwalają artykułować opinie reprezentatywne dla szerszej grupy odbiorców, z drugiej – inicjują publiczną polemikę z linią programową pisma, konkretnymi tekstami lub problemami uznanymi przez autorów za wymagające komentarza⁴⁵⁹.

Integralnym elementem tej formy bywa odpowiedź redakcji, która stanowi specyficzny wariant dialogu z czytelnikiem. Może ona przyjmować charakter wyjaśniający, polemiczny lub obronny, zwłaszcza w sytuacjach, gdy redakcja odnosi się do krytyki swoich autorów bądź prezentowanego stanowiska ideowego. Odpowiedzi te są zazwyczaj sygnowane nazwiskiem redaktora lub zbiorczym podpisem „Redakcja”. Na łamach „Non Stopu” ciekawym przykładem takiej reakcji było ustosunkowanie się do listów krytykujących teksty Krzysztofa Wacławiaka dotyczące muzyki metalowej, gdzie zamiast bezpośredniej polemiki redakcja przytoczyła fragment recenzji z renomowanego brytyjskiego pisma „Kerrang!”, wykorzystując autorytet zewnętrznego źródła jako formę obrony autora (rycina 53).

⁴⁵⁸ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman (red.), *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., s. 119.

⁴⁵⁹ J.T., *List do redakcji*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 135.

Rycina 53. Przykład odpowiedzi redakcji na negatywne listy dotyczące materiałów o metalu autorstwa Krzysztofa Waclawiaka



Listy czytelników wraz z odpowiedziami publikowano głównie w dziale *Rozmawiamy z czytelnikami*, traktując je jako uzupełnienie wiedzy muzycznej i okołomuzycznej, a w sprawach szczególnie doniosłych – jako samodzielne wypowiedzi o charakterze dyskusyjnym. Więcej na temat listów napisano w części omawiającej funkcję kontaktową i współtwórczą.

Taka różnorodność form w „Non Stopie” wskazuje, że oprócz przekazywania faktów również ważne było interpretowanie zjawisk muzycznych i kulturowych oraz kształtowanie gustów odbiorców. U podstaw tego leżało dostarczanie rzetelnej wiedzy o wydarzeniach ze świata muzyki i rozrywki. Z kolei gatunki mieszane – w tym listy do redakcji, ankiety czy sylwetki – łączyły obie te funkcje, stając się przestrzenią dialogu między redakcją a czytelnikami oraz forum wymiany opinii, interpretacji i ocen. Uzupełnieniem i niejednokrotnie uatrakcyjnieniem tego są wypowiedzi nie mieszczące się ramach gatunków dziennikarskich.

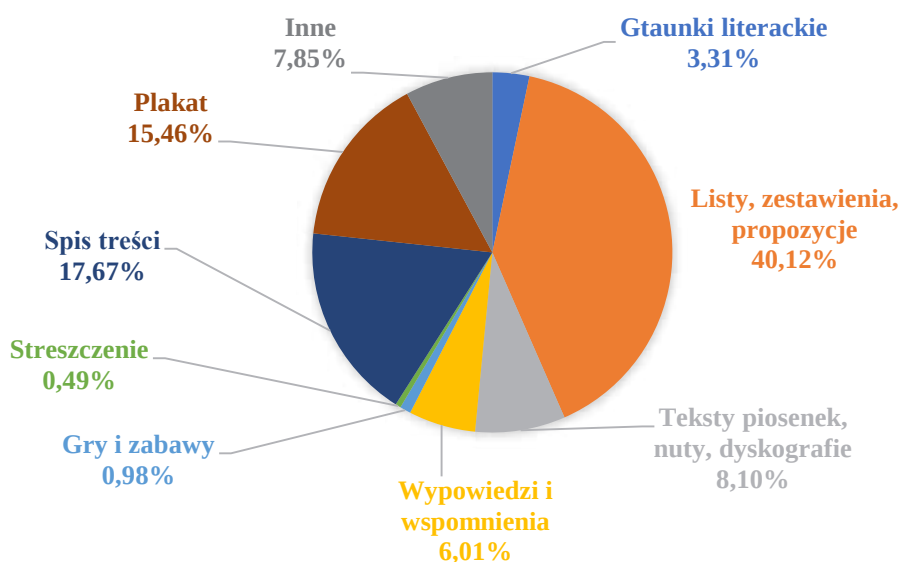
GATUNKI POZADZIENNIKARSKIE

Muzyka na łamach prasy to coś więcej niż relacja – to próba uchwycenia nieuchwytnego. Przerabiając dźwięk na literę, autorzy starali się, by słowo stało się naturalnym przedłużeniem partytury. W tym sensie magazyn muzyczny w swojej najpełniejszej formie stawał się czymś więcej niż biuletynem informacyjnym

– stawał się multimedialnym (choć papierowym) kuratorem wrażliwości. Tę misję wykraczania poza suchy fakt realizował „Non Stop”, gdzie obok klasycznych form dziennikarskich, funkcjonowały liczne gatunki literackie oraz różnorodne materiały o charakterze pozadziennikarskim: teksty piosenek, zapisy nutowe, dyskografie, listy przebojów, zestawienia tematyczne czy rozmaite formy graficzne. Ich obecność miała na celu urozmaicenie zawartości pisma, przyciągnięcie uwagi odbiorców oraz utrzymanie ich zainteresowania. Informacje muzyczne i okołomuzyczne podawano często w sposób nieszablony – z humorem, ironią lub w tonie refleksyjnym, co odróżniało je od standardowych przekazów prasowych. Istotnym elementem struktury czasopisma były również podpisy pod fotografiami, które pełniły wiele funkcji – od informacyjnej, przez streszczającą, komentującą, aż po intrygującą, niekiedy stanowiąc autonomiczny mikrokomentarz do prezentowanych treści wizualnych.

Wśród gatunków i form pozadziennikarskich publikowanych w „Non Stopie” (wykres 17) największą grupę stanowią listy, zestawienia i propozycje muzyczne (ponad 40%). Kolejną kategorię tworzą wypowiedzi (ok. 6%), wśród których około 10% zajmują wspomnienia. Gatunki literackie obejmują nieco ponad 3%. Do dalszych form zaliczyć należy: teksty piosenek i nuty (ok. 2,5%), dyskografie (ponad 5,5%). Pozostałe kategorie – gry, zabawy, streszczenia oraz grupa „inne” – miały mniejszy, choć zauważalny udział, przy czym w tej ostatniej dominowały różne odmiany podpisów.

Wykres 17. Podział gatunków i form pozadziennikarskich w „NS”



Źródło: opracowanie własne

Na szczególną uwagę zasługuje obecność spisu treści, który w trzecim okresie funkcjonowania pisma zyskał rozbudowaną formę. Stał się on nie tylko narzędziem orientacyjnym, lecz także miejscem redakcyjnego komentarza: krótkich zapowiedzi artykułów, informacji o konkursach, ich wynikach czy gratulacji dla twórców. W ostatnich latach istnienia „Non Stopu” spis treści przeniesiono na okładkę, gdzie pełnił funkcję zapowiedzi i zachęty do lektury.

GATUNKI LITERACKIE

Pojęcie gatunku literackiego od dawna stanowi przedmiot badań teoretyków literatury. Gatunki traktowane są jako narzędzia typologiczne, umożliwiające porządkowanie tekstów na podstawie określonych cech kompozycyjnych, stylistycznych i tematycznych⁴⁶⁰. Są one jednocześnie historycznie ukształtowanymi klasami tekstów, których rozumienie zmienia się wraz z ewolucją praktyk literackich⁴⁶¹. Współczesne ujęcia wskazują na trudności definicyjne – wiele utworów przybiera formę hybrydową, łączącą cechy kilku gatunków. Stąd też w badaniach pojawia się pojęcie „śmierci gatunków” lub ich transformacji⁴⁶². Jak zauważa Kulawik⁴⁶³, budowa wielu dzieł może być amorficzna, a podobieństwo do innych gatunków – drugorzędne. Nie unieważnia to jednak kategorii genologicznych, które nadal pełnią funkcję punktów odniesienia. Według Todorova i Labudy, gatunki stanowią z jednej strony „horyzonty oczekiwań” dla czytelników, a z drugiej – „modele pisania” dla autorów⁴⁶⁴. Klasyczny podział obejmuje trzy podstawowe kategorie: epikę (powieść, nowela, pamiętnik, opowiadanie), lirykę (pieśń, fraszka, sonet) i dramat (tragedia, komedia, farsa). Każda z tych form ma określone zasady kompozycji, styl i temat, ale równocześnie może podlegać modyfikacjom i redefinicjom. Choć „Non Stop” był przede wszystkim pismem muzycznym, na jego łamach pojawiały się również teksty o charakterze literackim – zarówno poezja, jak i proza. Ich rolą było uatrakcyjnienie treści, wprowadzenie nastroju estetycznego i ekspresywnego, a także skłonienie czytelników do refleksji wykraczającej poza muzykę.

⁴⁶⁰ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, s. 7.

⁴⁶¹ T. Todorov, A. Labuda, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 70 (1979) nr 3, s. 307–321.

⁴⁶² Zob. E. Konończuk, *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXII (2023) z. 3, s. 39–49; R. Sendyka, *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, „Teksty Drugie” 116 (2009) nr 3, s. 152–161.

⁴⁶³ A. Kulawik, *Zarys poetyki*, Kraków 2013, s. 124.

⁴⁶⁴ T. Todorov, A. Labuda, *O pochodzeniu gatunków...*, dz. cyt., s. 313.

Najczęściej pojawiającą się formą były wiersze, rozumiane jako krótkie utwory poetyckie, segmentowane według zasad prozodyjnych języka⁴⁶⁵. W początkowym okresie dominowały lekkie formy, np. fraszki Włodzimierza Scisłowskiego⁴⁶⁶, często o charakterze muzycznym lub satyrycznym (rycina 54). Tego samego autora na łamach „NS” opublikowano również wiersz *Powrót Gwiazdy*. W latach 80. poezja stawiała się bardziej różnorodna i poważniejsza – podejmowała kwestie społeczne (np. zmiany ustrojowe, codzienność PRL-u), filozoficzne (sens życia, duchowość), a także fantastyczne, sięgając po alegorię i metaforę. Autorami byli nie tylko literaci, ale także osoby związane z muzyką i sztukami wizualnymi m.in.: Kamil Sipowicz (pisarz, performer i partner Kory), Jarosław Markiewicz (malarz i poeta), Wojciech Konikiewicz (muzyk i producent), Marek Czuku (poeta i krytyk literacki) czy Tom LaBlanc (poeta i działacz społeczny), którzy reprezentowali różnorodne środowiska artystyczne. Poezję publikowali też graficy „Non Stopu” – M.R. Makowski i Kain May, co dodatkowo podkreślało integrację różnych dziedzin sztuki (rycina 55).

Rycina 54. Przykłady fraszek muzycznych opublikowanych w roku 1973 oraz wiersza *Powrót gwiazdy*



Obecność poezji w piśmie muzycznym wpisywała się w szerszy trend synkretyzmu kulturowego w PRL-u i po transformacji. W latach 70. i 80. poezja była ważnym medium refleksji, a publikowanie jej w czasopiśmie młodzieżowym stanowiło próbę łącznia kultury popularnej z literaturą. Jak zauważa Konończuk,

⁴⁶⁵ PWN, *Wiersz*, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wiersz.5515907.html> (3.12.2022); A. Kulawik, *Zarys...*, dz. cyt., s. 124.

⁴⁶⁶ Polski dziennikarz, poeta, satyryk, autor tekstów piosenek żyjący w latach 1931–1994.

współczesne gatunki literackie są hybrydowe i otwarte⁴⁶⁷ – podobnie w „Non Stopie” wiersze współlistniały z reportażami, wywiadami i esejami, tworząc unikalny kolaż. W ten sposób poezja nie była jedynie ozdobą numeru, lecz pełniła również funkcje: estetyczną, wprowadzając element sztuki wysokiej do pisma muzycznego; ekspresyjną, pozwalającą autorom (zarówno profesjonalnym, jak i związanym ze światem muzyki) na wyrażenie emocji oraz refleksji nad życiem i kulturą; jak również komentującą, gdyż wiersze nierzadko odnosiły się do aktualnych wydarzeń muzycznych czy społecznych, nadając im liryczny kontekst.

Rycina 55. Przykłady poezji w „NS” w latach 1988–1990



W warstwie prozatorskiej natomiast pojawiały się krótkie opowiadania, bajki i teksty narracyjne. Jednym z autorów był Marek Nowakowski – prozaik znany z realistycznych opisów życia codziennego w PRL. Na łamach pisma ukazały się m.in. *Pierwsze boje* i *Mongoly*⁴⁶⁸. Były to krótkie, jednowątkowe opowiadania, wpisujące się w nurt prozy dokumentalnej, której celem było pokazanie rzeczywistości „tu i teraz”. Nowakowski, jak zauważył Paweł Bratkowski, fascynował młode pokolenie, bo potrafił opisać świat zupełnie inny od tego znanego z oficjalnych publikacji czy podręczników. Jego teksty w „Non Stopie” ukazywały realia stanu wojennego – szarą codzienność, atmosferę opresji, ale też drobne

⁴⁶⁷ E. Konończuk, *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, dz. cyt., s. 39–49; R. Sendyka, *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, „Teksty Drugie” 116 (2009) nr 3, s. 152–161.

⁴⁶⁸ Zob. M. Nowakowski, *Pierwsze boje*, „Non Stop” (1989) nr 4, s. 2–3; tenże, *Mongoly*, „Non Stop” (1989) nr 5, s. 4–5.

przejawy wolności i buntu. Inny przykład stanowi *Jótro* Teresy Tarkowskiej. Tekst ten miał charakter społeczny i koncentrował się na jednostkowych doświadczeniach w zmieniającej się rzeczywistości⁴⁶⁹. Podobny wymiar miała *Szarada* Darka Duszy⁴⁷⁰ – utwór alegoryczny, w którym realia PRL-u zestawiono z metaforą choroby „rock and rolla” (rycina 56). Tekst ten ukazywał system totalitarny jako przestrzeń absurdów, gdzie wolność młodzieżowej muzyki zdegradowała się z mechanizmami kontroli⁴⁷¹.

Rycina 56. Przykład opowiadania opublikowanego na łamach „NS”



⁴⁶⁹ T. Tarkowska, *Jótro*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 11–15.

⁴⁷⁰ Polski muzyk rockowy; gitarzysta, kompozytor, autor tekstów, założyciel i współzałożyciel zespołów takich jak: Śmierć Kliniczna, Absurd, Shakin Dudi, Darmozjady czy Chuligani. O niektórych z nich można było również przeczytać na łamach „NS”.

⁴⁷¹ D. Dusza, *Szarada*, „Non Stop” (1990) nr 7/8, s. 1–3.

Ciekawym przykładem są bajki, m.in. *Bajka indiańska z plemienia Żółtych Strzał* w tłumaczeniu Jakuba Radomskiego i Tomasza Pawłowicza. Historia opowiadała o Myszcze, która opuszcza dotychczasowe życie, by poznać nieznany świat. Narracja łączyła elementy przygody i fantastyki z filozoficzną refleksją nad percepcją i rolą zmysłów. Bohater, tracąc wzrok, odkrywał możliwości innych zmysłów, a spotkania z kolejnymi zwierzętami pełniły rolę alegorii różnych etapów dojrzewania i poznania. Całość można odczytać jako metaforę poszukiwania własnej drogi i relacji ze wspólnotą – rzeka w bajce symbolizowała bowiem więź społeczną⁴⁷².

Na osobne wyróżnienie zasługują również teksty o charakterze refleksyjnym i duchowym, takie jak fragment *Z dziennika Krishnamurtiego* w tłumaczeniu M.S.⁴⁷³. Zaprezentowany w „NS” fragment rozpoczyna *Dziennik z podróży* (ang. *Krishnamurti's Notebook*), będący źródłem nauczania Krishnamurtiego, u podstaw którego leży „nowe” odczuwanie i doświadczanie świata. Opublikowany tekst, pomimo braku bezpośredniej korelacji z muzyką, wkomponował się w charakter czasopisma pod redakcją Sławomira Golaszewskiego oraz w opracowaniu Kaina May’a. Odzwierciedlał zainteresowanie poszukiwaniami głębszych duchowych doświadczeń, w tym także muzycznych i kulturą Dalekiego Wschodu. Świadczą o tym publikowane teksty nawiązujące do makrobioetyki, filozofii związanej z ceremonią herbaty czy materiał o Annie Lennox z Eurythmics i jej fascynacją ruchem Hare Krysna. Co więcej, tendencje te korespondowały z szerszymi przemianami społecznymi po 1989 roku, kiedy to otwarcie na nowe idee i kultury stało się jednym z istotnych elementów zmieniającej się świadomości społecznej.

Przykłady przytoczonej prozy w „Non Stopie” zwracają uwagę na ważne funkcje, jakie pełniła. Zaczynając od funkcji popularyzatorskiej pozwalającej na zaprezentowanie utworów ważnych twórców, takich jak Marek Nowakowski, przez funkcje społeczną i kulturotwórczą, gdyż teksty te komentowały rzeczywistość PRL-u, aż po funkcje edukacyjną i filozoficzną, otwierając czytelników na inne perspektywy i doświadczenia. Włączenie prozy do magazynu muzycznego można odczytać jako świadome działanie redakcji, która chciała poszerzyć odbiór muzyki o refleksję nad kulturą, społeczeństwem i duchowością. W ten sposób „Non Stop” nie tylko informował o muzyce, ale stawał się też platformą wymiany idei literackich i filozoficznych.

Obecność prozy i poezji w „Non Stopie” oprócz pełnienia roli estetycznej, służyła także komentowaniu rzeczywistości, pobudzaniu refleksji i poszerzaniu horyzontów poznawczych czytelników. W ten sposób literatura stawała się

⁴⁷² *Bajka indiańska z plemienia Żółtych Strzał*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 3–11.

⁴⁷³ *Z dziennika Krishnamurtiego*, „Non Stop” (1990) nr 5, s. 20–21.

narzędziem pogłębiania odbioru muzyki oraz jej kulturowego kontekstu, umożliwiając bardziej wielowymiarowe zanurzenie się w świat dźwięków i znaczeń.

LISTY PRZEBÓJÓW, ZESTAWIENIA

Lista przebojów to forma medialna, która porządkuje utwory muzyczne według stopnia ich popularności. Pełni ona funkcje: komunikacyjną (informuje o bieżących trendach), interaktywną (angażuje odbiorców poprzez głosowanie) i integracyjną (tworzy wspólnotę wokół określonej muzyki)⁴⁷⁴. Początkowo popularność mierzono sprzedażą nut i płyt, a następnie głosami słuchaczy i czytelników. W Polsce najważniejszymi notowaniami w PRL były *Lista Przebojów Studia Rytm* oraz *Lista Rozgłośni Harcerskiej*⁴⁷⁵. W latach 80. pojawiła się *Lista Przebojów Programu III Polskiego Radia* – jedno z najważniejszych przedsięwzięć medialnych w historii polskiej fonografii⁴⁷⁶. Zestawienia muzyczne miały także wymiar kulturotwórczy. Stanowiły swoiste „okno na świat” za żelazną kurtyną, pozwalały poznawać artystów zachodnich i śledzić nowe style muzyczne. Jednocześnie tworzyły ramy dla recepcji muzyki w krajach bloku wschodniego – kształtując gusta, upowszechniając kanon i inicjując dyskusje o wartości poszczególnych utworów.

⁴⁷⁴ P. Wiernicka, *Lista Przebojów Trójki. Wpływy, fani, przeobrażenia*, w: „Głowa mówi...”: *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2018, s. 125–142.

⁴⁷⁵ Działała w latach 1957–1998, kiedy to wraz ze zmianą nazwy zaprzestano nadawania treści harcerskich w programie. Była jedyną stacją radiową funkcjonującą poza państwowymi strukturami radiowo-telewizyjnymi w bloku państw socjalistycznych. Od początku tworzona była przez profesjonalistów, dziennikarzy radiowych, stanowiąc „dziurkę od klucza” na świat poza ZSRR i krajami RWPG. W *Rozgłośni Harcerskiej* swoją karierę zaczynali wybitni prezenterzy i dziennikarze radiowi, jak m.in.: Wojciech Mann, Marek Gaszyński, Dariusz Michalski, Piotr Kaczkowski, Paweł Sito czy Korneliusz Pacuda, z którymi spotkać się można również na łamach „Non Stopu”. Nadawała muzykę przeróżnych gatunków, stając się źródłem inspiracji muzycznych dla wielu młodych, a także tych starszych wiekowo, słuchaczy. *Rozgłosnia* oprócz promowania muzyki stymulowała powstawanie nagrań, które następnie popularyzowała. Była młodym radiem, którego program opracowywali ludzie młodzi dla młodego wiekiem i duchem odbiorcy. Ważną pozycją analizującą dzieje *Rozgłośni Harcerskiej* i jej innowacyjne podejście w traktowaniu problemów młodych ludzi, wkładu w rozwój kultury i wiedzy wśród młodego pokolenia przy jednoczesnym oddziaływaniu na dorosłych słuchaczy jest rozprawa doktorska Mariana Miszczuka pt.: *Rozgłosnia Harcerska 1957–1993*, powstała na Wydziale Administracji i Nauk Społecznych w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie pod kierunkiem dr hab. Krzysztofa Gajdki. – Zob. M. Miszczuk, *Rozgłosnia Harcerska 1957–1993...*, dz. cyt.

⁴⁷⁶ A. Sokołowski, M. Niedźwiecki, *Lista przebojów Trójki w obiektywie Statistica*, https://media.statsoft.pl/_old_dnn/downloads/lista_przebojow_trójki.pdf (14.09.2023).

Rycina 57. Różne odsłony listy przebojów „NS”



Już w pierwszych wydaniach „Non Stop” publikował miesięczne zestawienie (rycina 57), które na początku tworzone z wykorzystaniem systemu komputerowego „GIER” działającego przy Radzie Koordynacyjnej Klubów Muzycznych Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Punktem odniesienia były zarówno krajowe listy (m.in. Studio Rytm i Rozgłośnia Harcerska), jak i zestawienia zachodnie: „Billboard”, „Cash Box”, „Record Retailer/Record Mirror” (RTR), „New Musical Express” czy „Bravo”. Jednak dość szybko redakcja zaprosiła czytelników do współtworzenia własnego rankingu i przez pewien czas drukowała go równolegle z listą „oficjalną”. Incydentalnie pojawiła się także lista tygodniowa.

Z czasem zmieniano sposób prezentacji listy przebojów: w 1972 roku zrezygnowano z miesięcznego notowania na rzecz krótszych zestawień, uwzględniających utwory, które niedawno wypadły z rankingu. Taka formuła – lista na konkretny dzień z dopełniającym wykazem spadków – utrzymywała się do kwietnia 1977 roku, po czym pozostawiono już samo notowanie dzienne. W maju 1977 roku dodano ponadto rubrykę propozycji nowych nagrań krajowych wytwórni (m.in. Polskie Nagrania, Tonpress, Wifon), wskazując wydawnictwa, które były już przebojami lub mogły nimi zostać na polskim rynku; publikowano ją z przerwami do sierpnia 1977 roku (rycina 58). Od 1979 roku lista zmieniła

nie tylko wygląd, lecz także miejsce w piśmie (rycina 59, 60): zamiast typowej lokalizacji na przedostatniej stronie zaczęła się pojawiać na ostatniej, uzupełniona o dziesięć propozycji wskazywanych przez prezenterów (m.in. Roman Rogowiecki, Jerzy Rowiński, Adam Halber, Włodzimierz Kleszcz, Jacek Sylwin, Korneliusz Pacuda i inni). Kolejna istotna modyfikacja nastąpiła w sierpniowym numerze z 1980 (rycina 61): przygotowanie zestawienia przejęło kolegium redakcyjne, opierając się na głosach stałych konsultantów i czytelników; wariant ten funkcjonował do października 1980 roku, po czym ponownie dokonano zmiany dodając do listy przebojów – listę propozycji. W ciągu kolejnych lat, aż do wejścia *NS20* można było zauważyć kilka zmian, ale polegały one na wykorzystaniu któregoś z wcześniejszych wariantów listy.

W okresie zarządzania pismem przez kolegium (bez formalnie wyznaczonego redaktora naczelnego) utrzymano model z końca kadencji Andrzeja Tylczyńskiego, a przełom wprowadzono dopiero w numerze z czerwca 1983 roku. W następnej fazie – pod kierownictwem Wojciecha Manna – zestawienie przemianowano na *NS20* i rozbudowano o elementy „statystyczne”: pozycję bieżącą i z poprzedniego miesiąca oraz liczbę miesięcy obecności na liście. Dodatkowo łączono głosy czytelników z wynikami list Rozgłośni Harcerskiej i Programu III Polskiego Radia. Nowością stało się także dołączanie fotografii wykonawcy: podpis pod zdjęciem był zarazem wskazówką dotyczącą miejsca w rankingu i kontekstem interpretacyjnym. Zdarzało się, że zamiast podania numeru pozycji redakcja grała aluzją – wykorzystując tytuł piosenki jako komentarz do notowania jak np. w odniesieniu do Lady Pank, Lombardu, Bryana Adamsa czy Daab: *LADY PANK – wciąż bardziej obcy budowniczo wieżowców na piasku*⁴⁷⁷ odwołujący się do utworu *Wciąż bardziej obcy* będącej na 3. miejscu, *Lombard niczym Adriatyk gorący*⁴⁷⁸ – do *Adriatyk ocean gorący* na 13. pozycji, *Bryan Adams rock and rolluje w niebie*⁴⁷⁹ – do *Heaven*, zajmującej wówczas 18. pozycję czy *Daab w mrocznym ogrodzie*⁴⁸⁰ – nawiązujący do utworu *W moim ogrodzie* na 8. miejscu. Od września 1985 roku pojawiły się ponadto „propozycje gwiazd” (np. muzyków) oraz rekomendacje dziennikarzy, krytyków i współpracowników redakcji. W końcówce 1987 roku dodatkowym modułem stała się także lista *LP-10* z Wielkiej Brytanii i USA. Prezentowała ona aktualne listy z Wielkiej Brytanii i USA, choć z miesięcznym opóźnieniem. Była jednak swoistą „dziurką od klucza” – oknem na zachodnią scenę muzyczną, niedostępną w polskich mediach na co dzień. Podobną funkcję pełniła *Pierwsza dziesiątka wg notowań Billboard*, opublikowana w styczniowym numerze z 1990 roku.

⁴⁷⁷ *NS 20: grudzień 1983*, „Non Stop” (1983) nr 12, s. 32.

⁴⁷⁸ *NS 20: luty 1984*, „Non Stop” (1984) nr 2, s. 32.

⁴⁷⁹ *NS 20: wrzesień 1985*, „Non Stop” (1985) nr 9, s. 32.

⁴⁸⁰ *NS 20: listopad 1985*, „Non Stop” (1985) nr 11, s. 32.

Rycina 58. Lista propozycji z maja 1977 roku

LISTA PROPOZYCJI — MAJ 1977

Przedstawiamy zestaw najnowszych nagrań polskich przedsiębiorstw fonograficznych —

- POLSKICH NAGRAŃ
- TONPRESSU
- WIFONU

Płyty i kasety a także pojedyncze utwory typowane są przez producentów — jako potencjalne przeboje i najpopularniejsze pozycje na rynku nagrań.

POLSKIE NAGRANIA (płyty długogrające)

1. LIVE LIVIN' BLUES — Livin' Blues (SX 1471)
2. PORT PIRATÓW — Czerwone Gitary (SX 1393)
3. Z TOBĄ ŚWIAT NIE MA WAD — Jerzy Polomski (SX 1439)

TONPRESS (utwory)

1. NIE CIEBIE, NIE SIEBIE MI ŻAL — A. Pietrzak (A. Kopff — B. Piewica)

2. ŁOWCA PACIORKÓW — U. Sipińska (U. Sipińska — A. Oslecka)
3. PATRICK MON CHERI — Kiki/Pearty (Schmitz — Van Costindie)
4. JAK SIĘ MASZ KOCHANIE — Happy End (Z. Nowak — M. Mikulin)
5. BALLADA O BUTACH — Andrzej i Eliza (A. Ryniński — B. Olewicz)
6. THE ROCK — The Frankie Miller Band (F. Müller — A. Frater)

WIFON (Kasety)

1. ZENEK SHOW — Andrzej Roślewicz (nr. 402)
2. ŻŁOTE PRZEBOJE — Irena Jarczyńska (nr. 405)
3. ŻŁOTE PRZEBOJE — Skaldowie (nr. 411)
4. ŻŁOTE PRZEBOJE — Maryla Rodowicz (nr. 415)
5. JERZYK — SBB (nr. 418)

NON STOP 31

Rycina 59. Nowa lista przebojów — artykuł wstępny z numeru styczniowego z 1979 roku

NOWA LISTA PRZEBOJÓW

Wraz z pierwszym numerem Nowego 1979 Roku ulega zmianie NASZA LISTA PRZEBOJÓW. Spośród wielu wariantów tworzenia zestawu najchętniej słuchanych na naszym rynku piosenek, wybraliśmy — wydaje nam się — wariant najbliższy założeniom profesjonalnym, 10 prezen-terów mających na co dzień w swej pracy do czynienia z muzyką rozrywkową, typuje — ich zdaniem — 10 najpo-pularniejszych wśród słu-chaczy przebojów polskich i zagranicznych. Tak więc punktuje je według zajmowa-nych miejsc na poszczegól-nych listach (od 10 pkt do 1 pkt), a następnie sumując punkty otrzymujemy LISTĘ PRZEBOJÓW NON STOPU. Dla pewnej orientacji podaje-my przy nazwiskach prezen-terów ich faworytki, a zatem w ich opinii, przeboje mie-ściące.

Liczymy, iż LISTA PRZE-BOJÓW NON STOPU będzie najbardziej realnym odbiciem popularności piosenek u słu-chaczy w Polsce.

REDAKCJA

Styczniowa Lista Przebojów NON STOPU — na str. 32.

Rycina 60. Forma nowej listy przebojów w latach 1979-1980



Rycina 61. Przykładowa lista przebojów wraz z listą propozycji publikowana na łamach „NS”



Taka forma łączyła funkcję informacyjną z elementem afektywnym, polegającym na ilustrowaniu „nastroju” listy. Co więcej, w obliczu miesięcznego cyklu wydawniczego redakcja kompensowała problem „dezaktywacji” list poprzez wzmocnienie komponentu czytelniczego poprzez angażowanie odbiorców do typowania, a wyniki tych głosowań łączono z notowaniami radiowymi, co dawało liście aktualność społeczno-odbiorczą mimo opóźnienia wydawniczego. Ten mechanizm – *reader-driven authenticity* – był istotny zwłaszcza tam, gdzie radiowe notowania nie oddawały w pełni lokalnych preferencji czy fanowskich zaangażowań.

Obok samych rankingów w magazynie funkcjonowały liczne rubryki rekomendacyjne (rycina 62), m.in. przeglądy nowych albumów: *Extra LP*, *Nowe płyty długogrające*, *Nowości płytowe*, *NS proponuje nowe albumy*, *NS proponuje – nowe longplaye* czy *NS proponuje LPs* (z różnym zapisem tytułu)⁴⁸¹. Były one szczególnie typowe dla jednego z późniejszych etapów istnienia pisma i koncentrowały się na nowościach rynku zachodniego, jednocześnie informując czytelników oraz współkształtując wyobrażenia o trendach fonograficznych w Polsce. Część zestawień łączono z większymi wypowiedziami redakcyjnymi (np. wyniki ankiety *Blues Top '90* uzupełnione listą najważniejszych utworów bluesowych), inne towarzyszyły tekstom jubileuszowym czy problemowym (np. *Top Combo Ten*). Równolegle publikowano też rubryki *stricte „użytkowe”* – jak *Notatnik kolekcjonera płyt*, ułatwiający uzupełnianie zbiorów o nowości i zaległe wydania – oraz listy o charakterze historyczno-kanonicznym, w rodzaju *100 najważniejszych singli w historii (USA i nie tylko...)*, które miały pomagać w zrozumieniu rozwoju rocka i znaczenia singla jako nośnika kultury popularnej⁴⁸². To właśnie single, które były „zbawieniem i idealnym wehikułem dla rock and rolla w jego ulotnej w latach pięćdziesiątych i późniejszej witalnej transformacji w latach sześćdziesiątych”, stanowiły pomost między „architektami rockowej rewolucji (...) a fanami tej sztuki”⁴⁸³. Prezentowane w kolejnych numerach od styczniowego numeru z 1989 roku 100 singli, w celu lepszego ich przybliżenia były prezentowane przez Janusza Kosińskiego w audycji *Zapraszamy do Trójki*, co wzmacniało funkcję edukacyjną i popularyzatorską.

Pojawiały się także rankingi skoncentrowane na wykonawcach (np. dotyczące kobiet w heavy metalu) oraz listy ujawniające preferencje muzyków, dziennikarzy i krytyków m.in. *One Metalowe*, czy *Tęgo słucham i njus scanner – njus promo*, a także propozycje zespołów, które warto sprowadzić do Polski (zestawienie *Proponujemy Pagartowi*). Chciano w ten sposób zachęcić Pagart do popularyzowania wśród polskiego fana muzyki znanych i lubianych artystów zagranicznych i sprowadzenia ich na koncerty do Polski.

⁴⁸¹ Niekiedy używano grafiki płyty zamiast „LP”.

⁴⁸² *100 największych singli w historii (USA i nie tylko...)*, „Non Stop” (1989) nr 1, s. 5.

⁴⁸³ Tamże.

Rycina 62. Przykłady list przebojów, zestawień i propozycji w „NS”

Tego słucham

JAMES WYNNEDALEN — Ten Ten
• Success — No

The "The



JASON FALLICK
 — *Formative Music*
 with School
 • *Talking Head*
 — *www.fallick.com*
 • *Unleash the*
 • *The Room*

NS proponuje LPs ©

[illegible]

njus scan

- The Rolling Stones — *anytime*
- Talking Heads, Prince, James Brown, Bob Marley — *whenever*
- De Moya — *whenever possible*

- *AC/DC* — a British band
- *The Stranger* — „Don McLean“
- *Dirty Looks* — *newyork*

- Bob Marley — *versatile*
- John Coltrane — *versatile*
- Simply Red — „Piano Rock“ i „R&B“

THE EDGE — C4

- The Waterbury — „Fisherman's Blues“
- Pelina — „Lovers“
- Van Morrison And The Chieftains — „Jodie Meathum“

[illegible]

- Novel 1** — **SAULUS** — **SON-YOUNG** — **Phenomenon**
John L. Smith — **USA**
The Road to Nowhere — **USA** — **Virgin**
Prepared to Be Shot — **NET NET NET** — **USA**
Notes
1. The Night in the Night — **FLEETWOOD MAC**
British Isles
2. Dirty Dealing — **SONETRAK** — **USA**
3. Actually — **PET SHOP BOES** — **Paraphernalia**
4. The Next Time — **TURCHIE DENT**
5. AMB — **USA**
6. The New Step to The House — **YAKUZA**
Notes
1. You Said The Clock — **JOHNNY WALKER** — **USA**
2. Notes
3. Dirty Dealing — **SONETRAK** — **USA**
4. The Road to Nowhere — **USA**
5. Faith — **BECKHOE MEDICAL** — **USA**
6. The Next Time — **TURCHIE DENT**
7. More Dirty Dealing — **SONETRAK** — **USA**
8. Telling — **TEFFANY** — **USA**
9. The New Step — **ROBERT PLANT** — **USA**
10. The Next Time — **TURCHIE DENT**
11. Notes — **USA**
12. The Road to Nowhere — **USA**
13. The Road to Nowhere — **USA**
14. The Road to Nowhere — **USA**
15. The Road to Nowhere — **USA**
16. The Road to Nowhere — **USA**
17. The Road to Nowhere — **USA**
18. The Road to Nowhere — **USA**
19. The Road to Nowhere — **USA**
20. The Road to Nowhere — **USA**
21. The Road to Nowhere — **USA**
22. The Road to Nowhere — **USA**
23. The Road to Nowhere — **USA**
24. The Road to Nowhere — **USA**
25. The Road to Nowhere — **USA**
26. The Road to Nowhere — **USA**
27. The Road to Nowhere — **USA**
28. The Road to Nowhere — **USA**
29. The Road to Nowhere — **USA**
30. The Road to Nowhere — **USA**
31. The Road to Nowhere — **USA**
32. The Road to Nowhere — **USA**
33. The Road to Nowhere — **USA**
34. The Road to Nowhere — **USA**
35. The Road to Nowhere — **USA**
36. The Road to Nowhere — **USA**
37. The Road to Nowhere — **USA**
38. The Road to Nowhere — **USA**
39. The Road to Nowhere — **USA**
40. The Road to Nowhere — **USA**
41. The Road to Nowhere — **USA**
42. The Road to Nowhere — **USA**
43. The Road to Nowhere — **USA**
44. The Road to Nowhere — **USA**
45. The Road to Nowhere — **USA**
46. The Road to Nowhere — **USA**
47. The Road to Nowhere — **USA**
48. The Road to Nowhere — **USA**
49. The Road to Nowhere — **USA**
50. The Road to Nowhere — **USA**
51. The Road to Nowhere — **USA**
52. The Road to Nowhere — **USA**
53. The Road to Nowhere — **USA**
54. The Road to Nowhere — **USA**
55. The Road to Nowhere — **USA**
56. The Road to Nowhere — **USA**
57. The Road to Nowhere — **USA**
58. The Road to Nowhere — **USA**
59. The Road to Nowhere — **USA**
60. The Road to Nowhere — **USA**
61. The Road to Nowhere — **USA**
62. The Road to Nowhere — **USA**
63. The Road to Nowhere — **USA**
64. The Road to Nowhere — **USA**
65. The Road to Nowhere — **USA**
66. The Road to Nowhere — **USA**
67. The Road to Nowhere — **USA**
68. The Road to Nowhere — **USA**
69. The Road to Nowhere — **USA**
70. The Road to Nowhere — **USA**
71. The Road to Nowhere — **USA**
72. The Road to Nowhere — **USA**
73. The Road to Nowhere — **USA**
74. The Road to Nowhere — **USA**
75. The Road to Nowhere — **USA**
76. The Road to Nowhere — **USA**
77. The Road to Nowhere — **USA**
78. The Road to Nowhere — **USA**
79. The Road to Nowhere — **USA**
80. The Road to Nowhere — **USA**
81. The Road to Nowhere — **USA**
82. The Road to Nowhere — **USA**
83. The Road to Nowhere — **USA**
84. The Road to Nowhere — **USA**
85. The Road to Nowhere — **USA**
86. The Road to Nowhere — **USA**
87. The Road to Nowhere — **USA**
88. The Road to Nowhere — **USA**
89. The Road to Nowhere — **USA**
90. The Road to Nowhere — **USA**
91. The Road to Nowhere — **USA**
92. The Road to Nowhere — **USA**
93. The Road to Nowhere — **USA**
94. The Road to Nowhere — **USA**
95. The Road to Nowhere — **USA**
96. The Road to Nowhere — **USA**
97. The Road to Nowhere — **USA**
98. The Road to Nowhere — **USA**
99. The Road to Nowhere — **USA**
100. The Road to Nowhere — **USA**
101. The Road to Nowhere — **USA**
102. The Road to Nowhere — **USA**
103. The Road to Nowhere — **USA**
104. The Road to Nowhere — **USA**
105. The Road to Nowhere — **USA**
106. The Road to Nowhere — **USA**
107. The Road to Nowhere — **USA**
108. The Road to Nowhere — **USA**
109. The Road to Nowhere — **USA**
110. The Road to Nowhere — **USA**
111. The Road to Nowhere — **USA**
112. The Road to Nowhere — **USA**
113. The Road to Nowhere — **USA**
114. The Road to Nowhere — **USA**
115. The Road to Nowhere — **USA**
116. The Road to Nowhere — **USA**
117. The Road to Nowhere — **USA**
118. The Road to Nowhere — **USA**
119. The Road to Nowhere — **USA**
120. The Road to Nowhere — **USA**
121. The Road to Nowhere — **USA**
122. The Road to Nowhere — **USA**
123. The Road to Nowhere — **USA**
124. The Road to Nowhere — **USA**
125. The Road to Nowhere — **USA**
126. The Road to Nowhere — **USA**
127. The Road to Nowhere — **USA**
128. The Road to Nowhere — **USA**
129. The Road to Nowhere — **USA**
130. The Road to Nowhere — **USA**
131. The Road to Nowhere — **USA**
132. The Road to Nowhere — **USA**
133. The Road to Nowhere — **USA**
134. The Road to Nowhere — **USA**
135. The Road to Nowhere — **USA**
136. The Road to Nowhere — **USA**
137. The Road to Nowhere — **USA**
138. The Road to Nowhere — **USA**
139. The Road to Nowhere — **USA**
140. The Road to Nowhere — **USA**
141. The Road to Nowhere — **USA**
142. The Road to Nowhere — **USA**
143. The Road to Nowhere — **USA**
144. The Road to Nowhere — **USA**
145. The Road to Nowhere — **USA**
146. The Road to Nowhere — **USA**
147. The Road to Nowhere — **USA**
148. The Road to Nowhere — **USA**
149. The Road to Nowhere — **USA**
150. The Road to Nowhere — **USA**
151. The Road to Nowhere — **USA**
152. The Road to Nowhere — **USA**
153. The Road to Nowhere — **USA**
154. The Road to Nowhere —

IP-10 ♦ IP-10

Stęgo Słucham

- *Love Boat* — „Love Boat“
- *Happy Jack Remedy* — „From Young“
- *11 Cuts* — *unlabeled*

- **Waterfall or Linear Implementation**
 Linear models like Taylor, Ritz, Legendre, Chebyshev, Gauss, Bessel, Laguerre, Hermite, etc.
- **Fast Modeling -- Iterative**

ANTHONY SCHMIDT — *Science in Nature's Life*

- *Science: Philosophy* — *Science*
- *Science: Nature* — *Science*
- *Science: Human* — *Science*

2005 TOPPERS — Europe
 • The Gulf — *from Toppers?*
 • Germany — *from Toppers?*

HGD 31118M

● *Myrica carolinensis* — *Myrica carolinensis*

- Song — *szczęście*
- Dobry człowiek czarna muzyka ruszająca
- Bratryk Chapin — *szczęście*

- *Drive Wilder* — "Don't Worry"
- *The Traveling Wilberrys* — "Johnny"
- *Wanda Jackson* — "I Got That Thang"

- The Hallelujah Show — Jews rejoice
- Jack Kleyf — mystery
- Snow machine on Main

NS *proponuje*  S

FRANK ZAPPA: You Can't Do That On Your
 Average Day, 3-6 (Zappa). FRANK ZAPPA:
 My Guitar Wants To Kill Your Mother
 (Zappa). DWEEZEL ZAPPA: My Guitar
 Wants To Kill Your Mama (Gryson). ARCE
 HORNSEN AND THE RANGE: Names
 From The Southside (RCA). SANCTUARY
 Refuge Ahead (Epic). LYVING COLOUR
 Live (Vivid). SHAKATAK: Music And Cost
 (Polygram). COOL: Gold Is The Medal (Three
 Dollar House/RCA). TONY: AWARD: Golden
 Thunder (MCA). NASTY BOX INC.: Let
 It Up a Little (T-World). TONY BURNETT:
 The Talking Animals (Gleneden). GRASSLE:
 The Innocent (MCA). BILLY BRAGG:

[illegible]

BLUES TOP '90
PRZEDSTAWIENIA/PROPOZYCJE

The Israeli police today are searching MUSEVIRAN's grave for evidence on physical or any evidence that is relevant to the story. The Israeli Defense Forces have already had access to a well-known "old" and a newspaper to publish a list of names of persons who were in the vicinity of the site of the explosion. The police are also searching for evidence on the physical or any evidence that is relevant to the story. The Israeli Defense Forces have already had access to a well-known "old" and a newspaper to publish a list of names of persons who were in the vicinity of the site of the explosion.

Zupełnie grupę studentów, którzy nie mieli jeszcze
żadnych wyobrażeń na temat tego, co to jest
psychologia, a także na temat tego, co to jest
psycholog. W tym celu, na pierwszym spotkaniu, przedstawiłem im
historię psychologii i psychologii w Polsce.

[illegible]

Although it is playful, witty, saturated by single impressions in history, literature, science, TV, etc., *Unconquered* is somewhat less than a masterpiece. The book's charm and wit are in itself its weakness. One wishes every page had been as good as the first but it is a pity that the book's charm is its weakness. I wish every page had been as good as the first but it is a pity that the book's charm is its weakness.

[illegible]

TOP CEMEX TEN

1. Fleetwood Mac — *Behind The Mask*
2. Shinedown O'Connor — *I Do Not Want It Haven't I Got What I Matheny — Letter From Home*
3. Pat Matheny — *Letter From Home*
4. Gerry Burton/Pat Matheny — *Reunion*
5. Stevie Nicks — *London Warsaw New York*
6. Eric Clapton — *Journeymen*
7. Miles Davis — *Sixths*
8. W.A. Mozart — *Requiem/Hogwood*
9. David Lanoue — *Acadica*
10. Jack De Johnette — *Parallels*
Heaven

Stichung, ☐, ☺!

Isikud ei oleks võinud mitte teada, et just neid meeskondi kasutatakse teatavatel tingimustel ja ajavahemikel. Tõsi, poliitikutel ei ole eesmärgiks olla teadlikud sellest, kuidas teatavatel tingimustel ja ajavahemikel kasutatakse teatavaid meeskondi. Kuid teadmiste puudumine ei ole alati põhjus, miks teatavaid meeskondi kasutatakse teatavatel tingimustel ja ajavahemikel. Mõnikord on põhjus teatavate meeskondade kasutamises teatavatel tingimustel ja ajavahemikel teatavate meeskondade kasutamise eesmärgid. Mõnikord on põhjus teatavate meeskondade kasutamises teatavatel tingimustel ja ajavahemikel teatavate meeskondade kasutamise eesmärgid.

sluchamy,
czytamy,
oglądamy...

Below paragon is Kikuyu word for the
Fruit of the "Zee" or school leaver's
Eugene Wamala, a Kikuyu who has
Kikuyu/Kisumu City leaver's in the
Kikuyu "Kikuyu paragon" (Kikuyu) M.
Kikuyu Wamala, a Kikuyu leaver's
Kikuyu

Warto omówić również wspomnianą wcześniej rubrykę *Notatnik kolekcjonera płyt*, która pełniąc funkcje kuratorskie i kolekcjonerskie, miała praktyczne znaczenie dla fanów i kolekcjonerów, gdyż informowała o reedycjach, wznowieniach i trudno dostępnych wydawnictwach. Ukazywała się nieregularnie (pierwotnie od początku 1982 r., z przerwami do września 1983 r.), a jej zawieszenie spotkało się z prośbami czytelników o wznowienie, co wskazuje na realne zapotrzebowanie

wśród społeczności zainteresowanej muzyką. Ciekawym przykładem była lista *śluchamy czytamy oglądamy...*⁴⁸⁴, łącząca rekomendacje muzyczne, literackie i filmowe. Wskazuje ona, że redakcja chciała poszerzać horyzonty czytelników, promując nie tylko muzykę, ale także szerszy kontekst kultury i filozofii.

W rezultacie listy przebojów, zestawienia i propozycje pełniły w „Non Stopie” kilka ról jednocześnie. Z jednej strony stanowiły zasób wiedzy o zmianach na rynku muzycznym i o trendach kulturowych, będąc punktem odniesienia dla czytelników szukających inspiracji oraz narzędziem porządkowania gustów. Angażowały czytelników, budując wspólnotę odbiorców – szczególnie poprzez możliwość typowania w listach przebojów, których obecność w miesięczniku była ewenementem, gdyż tradycyjnie należały one do radia, a w prasie rzadko się pojawiały z uwagi na problem z aktualnością związaną z długim cyklem wydawniczym. Mimo to „Non Stop” uczynił z nich stały element, tworząc most między kulturą radiową a prasową. Z perspektywy kulturowej, listy przebojów w „Non Stopie” były narzędziem kształtowania gustów młodzieży, wskazywały, „czego warto słuchać”, a równocześnie dawały namiastkę uczestnictwa w zachodnim świecie muzycznym. Z drugiej, formy takie jak krótkie zestawienia i propozycje, a także listy przebojów, były praktycznym sposobem zagospodarowania krótszych przestrzeni redakcyjnych, przy jednoczesnym utrzymaniu nadrzędnego celu pisma: możliwie intensywnego informowania o muzyce i kształtowania muzycznej ciekawości odbiorców.

DYSKOGRAFIA, TEKSTY PIOSENEK, NUTY

Jednym z najbardziej atrakcyjnych i zarazem wyróżniających elementów genologicznej struktury magazynu „Non Stop” były formy pozadziennikarskie bezpośrednio związane z samą materią muzyki, a więc teksty piosenek, zapisy nutowe oraz dyskografie. Ich obecność na łamach pisma stanowiła wyraźny sygnał, że redakcja nie ograniczała się do relacjonowania świata muzyki, lecz dążyła do możliwie szerokiego i wielowymiarowego jej przedstawienia. W realiach Polski Ludowej, gdzie dostęp do fonografii zachodniej był ograniczony, a wiedza o artystach i ich twórczości docierała z opóźnieniem i często w sposób fragmentaryczny, tego typu publikacje nabierały szczególnego znaczenia, stając się jednym z narzędzi kompensujących deficyty informacyjne i kulturowe. Analiza ilościowa zawartości „Non Stopu” wskazuje, że teksty piosenek, nuty i dyskografie stanowiły łącznie około 8,1% wszystkich gatunków i form pozadziennikarskich obecnych na łamach pisma. Warto jednak podkreślić, że ich znaczenie nie wynikało wyłącznie

⁴⁸⁴ Tytuł niekiedy zapisywany był graficznie.

z udziału procentowego, lecz z intensywności użytkowania oraz sposobu funkcjonowania w praktyce odbiorczej. Były to treści często wycinane, przepisywane i archiwizowane przez czytelników, traktowane jako element trwałego zasobu wiedzy muzycznej, nierzadko zachowywane niezależnie od samego numeru czasopisma.

Rycina 63. Przykłady publikowania tekstów piosenek, dyskografii w „NS”



Dyskografie, rozumiane jako zestawienia nagrań płytowych danego wykonawcy, mogły również przybierać formę kalendarium bądź listy płyt artysty lub zespołu, ukazując w ten sposób jego dorobek fonograficzny. Zazwyczaj pojawiały się jako elementy większych opracowań – np. w rubrykach *Z tamtej strony* (wcześniej *Na okładce*) czy w cyklu *Dwadzieścia lat muzyki pop* (1955–1985), opublikowanym w numerze sierpniowym z 1975 roku. Do pojedynczych przykładów należą materiały dotyczące Davida Bowiego, Lady Pank (numery z 1983 roku) czy Johnny’ego Casha w opracowaniu Johna L. Smitha. Szczególną rolę w tym obszarze odgrywał cykl Jerzego Bojanowicza *Dyskografia polskiej muzyki młodzieżowej*, publikowany w drugiej połowie lat 1973–1977⁴⁸⁵. Było to przedsięwzięcie o charakterze systematycznym i monograficznym, obejmujące nagrania określone jako należące do nurtu polskiej muzyki młodzieżowej.

⁴⁸⁵ J. Bojanowicz, *Dyskografia polskiej muzyki młodzieżowej (I)*, „Non Stop” (1973) nr 8, s. 21.

Istotnym elementem tego projektu było włączanie czytelników w proces jego współtworzenia – redakcja zwracała się do odbiorców z prośbą o nadsyłanie informacji umożliwiających uzupełnianie danych, m.in. dotyczących składów zespołów czy dat nagrań. Zabieg ten wzmacniał wspólnotowy wymiar pisma i podkreślał partycypacyjny charakter praktyk redakcyjnych „Non Stopu”.

Teksty piosenek pełniły w „Non Stopie” istotną funkcję poznawczą, umożliwiając czytelnikom pogłębiony kontakt z warstwą słowną utworów muzycznych (rycina 64). Stawały się nośnikiem znaczeń wykraczających poza lokalny kontekst kulturowy, wpisując doświadczenia młodych odbiorców w szerszy dyskurs muzyczny. Oderwane od warstwy dźwiękowej teksty piosenek zaczynały funkcjonować jako samodzielne formy słowne, zbliżone w odbiorze do krótkich form poetyckich. Sprzyjało to ich interpretacji, porównywaniu oraz ponownemu odczytywaniu w różnych kontekstach. Publikowane były jako pojedyncze wypowiedzi, jednak utrzymane w tematyce otaczających je materiałów lub jako część większej całości. Przykładowo, *Teksty piosenek o festiwalu* opublikowane w sierpniowym numerze z 1973 roku towarzyszyły tekstowi *FAMA 73 – Fajerwerk młodości już po raz ósmy*, w którym autor zrelacjonował przebieg festiwalu studenckiego czy też *Sex Bomba* z piątego numeru z 1990 roku, zawierająca trzy teksty, a na stronie obok zamieszczono wywiad z członkami zespołu. W początkowym okresie wydawania pisma⁴⁸⁶ publikowano teksty w dziale *Teksty przebojów młodzieżowych zespołów muzycznych*. Pojawiały się utwory z repertuaru Czerwonych Gitar, Haliny Frąckowiak, Jerzego Grunwalda i grupy En Face, Maryli Rodowicz, Andrzeja i Elizy czy Stana Borysa. O teksty piosenek upominali się również sami czytelnicy, o czym świadczą liczne listy do redakcji w tej sprawie. Niekiedy – jak w przypadku *Piosenki ludowej dla Ryśka Skiby* – stanowiły „zapychacz” strony. Oznaczało to, że w sytuacji, gdy chciano zapisać wolne miejsce, publikowano materiały niekoniecznie powiązane z tematem przewodnim numeru czy materiałami pojawiającymi się w pobliżu. Niekiedy były to zdjęcia, reklamy własne lub ogłoszenia społeczne czy właśnie teksty piosenek. W ten sposób starano się maksymalnie wykorzystać przestrzeń pisma. Jednocześnie, popularyzując muzykę niekoniecznie znaną odbiorcy, rozpowszechniano akcje, które zdaniem redakcji były ważne społecznie czy też informacje istotne z punktu widzenia czytelnika.

Kolejnym elementem były zapisy nutowe (rycina 64), które najczęściej publikowane były w bezpośrednim sąsiedztwie innych materiałów redakcyjnych, jako element uzupełniający teksty poświęcone konkretnym utworom lub zjawiskom muzycznym. Przykładem takiej praktyki był materiał *I I can't get no/*

⁴⁸⁶ Chodzi o cały rok 1972 oraz numery: 1, 2, 4, 5 z 1973 roku.

*satisfaction*⁴⁸⁷, w którym felieton służył prezentacji utworu, a zapis nutowy stanowił jego graficzne dopełnienie. W tego rodzaju publikacjach nuty nie funkcjonowały autonomicznie, lecz współtworzyły spójną całość z tekstem, wzmacniając muzyczny charakter przekazu.

Rycina 64. Przykładowe materiały publikujące nuty



⁴⁸⁷ Tytuł materiału nawiązuje do utworu brytyjskiego zespołu The Rolling Stones o oficjalnym tytule *Satisfaction*, ale występującym również tytule *(I Can't Get No) Satisfaction* (nawiązującym do pierwszych słów piosenki), wydanym w 1965 roku jako singiel i zamieszczonym na amerykańskiej wersji albumu *Out of Our Heads*. Piosenka została napisana przez duet: Mick Jagger oraz Keith Richards. Opiera się na charakterystycznym riffie gitarowym Richardsa, uznawanym za jeden z najważniejszych motywów w historii rocka. Tekst utworu porusza temat frustracji, niespełnienia oraz krytyki konsumpcjonizmu, w tym wpływu reklamy na życie codzienne. *Satisfaction* szybko stała się wielkim przebojem – była pierwszym numerem jeden zespołu w USA i jednym z największych hitów w Wielkiej Brytanii. Piosenka miała istotny wpływ na rozwój rocka lat 60., trafiła do Grammy Hall of Fame oraz do National Recording Registry Biblioteki Kongresu USA, a dziś uznawana jest za jedno z kluczowych nagrań w dorobku zespołu i w historii muzyki popularnej.

Omówione tutaj formy tworzyły w „Non Stopie” spójną przestrzeń bezpośredniego kontaktu z muzyką, znacząco poszerzając funkcjonalny zakres magazynu. Ich obecność potwierdza, że pismo nie ograniczało się do roli komentatora rzeczywistości muzycznej, lecz aktywnie uczestniczyło w jej dokumentowaniu, interpretowaniu i współtworzeniu, realizując model prasy muzycznej, w którym informacja, ilustracja i zapis faktograficzny współlistnieją jako równorzędne elementy przekazu.

WYPOWIEDZI I WSPOMNIENIA

W „Non Stopie” wypowiedź rozumiana była jako krótka forma zabrania głosu w sprawach związanych z muzyką lub jej kulturowym otoczeniem. Najczęściej przyjmowała postać zwięzłego motta albo jedno- bądź kilkudzaniowej opinii, funkcjonującej samodzielnie lub jako uzupełnienie większego materiału. Bardziej rozbudowaną odmianą tej formy było wspomnienie, czyli zapis przywoływanych z pamięci wydarzeń i doświadczeń, odnoszących się zazwyczaj do konkretnej osoby i utrzymanych w osobistym, refleksyjnym tonie. W praktyce redakcyjnej wypowiedzi przybierały zróżnicowane postacie formalne. Jedną z bardziej rozpoznawalnych były tzw. *nawijki* – krótkie komentarze artystów, głównie zagranicznych, a sporadycznie także przedstawicieli polskiej sceny muzycznej. Występowały one w formie rozproszonych cytatów, rozmieszczanych w różnych miejscach numeru (rycina 65). Samo określenie „nawijki”, wywodzące się z języka potocznego, sygnalizowało swobodny, mówiony charakter tych wypowiedzi, ich bezpośredniość oraz brak aspiracji do formy rozbudowanego wywodu. Tytuł ten wpisywał się w strategię redakcyjną polegającą na zbliżaniu języka pisma do codziennych praktyk komunikacyjnych środowiska muzycznego. W podobnej konwencji funkcjonowały materiały zbiorowe, takie jak *Powiedzieli* czy *Szpunty*, będące składanką wypowiedzi artystów na temat planów twórczych, kondycji branży muzycznej oraz zachodzących w niej zmian. Określenie „szpunty”, kojarzące się z elementem dopełniającym lub wypełniającym, miało charakter autoironiczny i jednocześnie funkcjonalny – wskazywało na rolę tych krótkich form jako przerywników lekturowych większych całości redakcyjnych i dodatkowych głosów poszerzających kontekst zagadnień z życia branży muzycznej, jak również stanowiły „zapychacz” wolnej szpalty. Podobną rolę pełniły takie rubryki jak: *Zeznania*, *Tips*, *Trends News* czy *Naszym gwiazdom, dla nauki...* z numeru wrześniowego 1988 roku.

Rycina 65. Przykłady „nawijek”



Bardziej rozbudowaną formę wypowiedzi, zbliżoną do wspomnienia i refleksji, reprezentował materiał *Gwiazdy znad Sekwany o sobie*, opublikowany w 1978 roku⁴⁸⁸. Tekst ten zawierał refleksje artystów francuskiej sceny muzycz-

⁴⁸⁸ *Gwiazdy znad Sekwany o sobie: Sylvia Vartan, Georges Brassens i Gilbert Becaud*, „Non Stop” (1978) nr 2, s. 28–29.

nej – m.in. Sylvii Vartan, Georges’a Brassensa i Gilberta Bécauda – dotyczące ich życia prywatnego i kariery zawodowej. Wypowiedzi te odsłaniały nie tylko kulisy twórczości, lecz także mniej oczywiste aspekty sławy, takie jak presja środowiska, zazdrość czy obecność plotek. Inne fragmenty koncentrowały się na planach artystycznych bądź samym procesie komponowania. Szczególnym przykładem zbiorowych wypowiedzi był materiał *W związku z V-leciem „Non Stop-u” napisali do nas* opublikowany z okazji 5-lecia istnienia magazynu. Zamieszczono w nim wypowiedzi artystów polskiej sceny muzycznej oraz osób związanych z instytucjami kultury muzycznej. Zawierały one gratulacje i życzenia dalszego rozwoju dla redakcji, a zarazem liczne komentarze podkreślające znaczenie magazynu i jego rolę w życiu muzycznym. Obok pochlebnych opinii, w tym takich podkreślających istotną rolę informacyjną pisma, pojawiały się także uwagi o charakterze postulatycznym, wskazujące na potrzebę rozwoju magazynu, m.in. w zakresie szaty graficznej i nakładu, co świadczyło o silnym zakorzenieniu „Non Stopu” w świadomości środowiska i jego odbiorców. Przykładowo życzone, by magazyn zyskał: „lepszą szatę graficzną i (...) większy nakład, tak aby nie tracić czasu na uganianie się za pojedynczym egzemplarzem”, który „z kiosków «Ruchu» znika momentalnie tuż po pojawieniu się w sprzedaży”⁴⁸⁹.

Innym przykładem formy zbiorowej był *Baedeker estradowy* w opracowaniu Wandy Padwy, zawierający wypowiedzi dotyczące działalności Estrady⁴⁹⁰. Materiał ten obejmował informacje o planach impresariatu, terminarzu wydarzeń, projektach artystycznych oraz próbach organizacji koncertów biletowanych i tworzenia stałych miejsc pracy dla zespołów artystycznych. Wypowiedzi te łączyły elementy informacyjne z refleksją nad realiami funkcjonowania sceny estradowej. Część wypowiedzi pełniła funkcję komentarza lub puenty wobec głównego tematu rubryki, wzmacniając argumentację autora bądź poszerzając kontekst interpretacyjny. Przykładem może być cytat z wypowiedzi Boba Marleya na temat tożsamości rastafariańskiej, stanowiący istotne dopełnienie rubryki poświęconej *Bob Marley Day – 11 May*⁴⁹¹. Podobny charakter miała rubryka *All Along The Watchtower*, łącząca w sobie tekst piosenki, wypowiedź artysty oraz autorską głosę⁴⁹².

Wśród krótszych wypowiedzi publikowanych w „Non Stopie” znalazły się m.in. *Małe Wu Wu*, będące refleksją Wojciecha Waglewskiego na temat nowego albumu dla dzieci oraz *Co mówił Guthrie* w tłumaczeniu Stanisława Waszaka,

⁴⁸⁹ *W związku z V-leciem Non Stop-u napisali do nas: Irena Jarocka, Urszula Sipińska, Zdzisława Sośnicka, Ewa Śnieżanka, Mieczysław Fogg, Andrzej Rosiewicz, Katarzyna Gartner, Loda Halama, Józef Skrzek, Franciszek Redzimski, Kazimierz Kulesiński*, „Non Stop” (1977) nr 3, s. 10.

⁴⁹⁰ W. Padwa, *Baedeker estradowy*, „Non Stop” (1972) nr 2–5.

⁴⁹¹ *11 May Bob Marley Day*, „Non Stop” (1990) nr 5, s. 2.

⁴⁹² G. Brzozowicz, *Laibach*, „Non Stop” (1989) nr 3, s. 13–14; *All Along The Watchtower*, „Non Stop” (1989) nr 4, s. 2–3.

zawierające obserwacje dotyczące pesymistycznego wydźwięku piosenek oraz własnej twórczości artysty (rycina 66).

Rycina 66. Przykłady dłuższych wypowiedzi w poszczególnych numerach z lat 1988–1990

Wspomnienia *sensu stricto* publikowane na łamach „Non Stopu” najczęściej dotyczyły osób zmarłych i stanowiły uzupełnienie sylwetek artystów, jak

w przypadku tekstów poświęconych Stefanowi Drabarkowi, Georges'owi Brasensowi czy Krzysztofowi Klenczonowi. Niekiedy miały one charakter jubileuszowy, czego przykładem był materiał *Z czym kojarzy mi się „COMBO”*⁴⁹³, opublikowany z okazji dziesięciolecia sklepu płytowego COMBO. Tekst ten przywoływał historię miejsca, jego znaczenie dla środowiska muzycznego oraz rolę, jaką odgrywało jako przestrzeń spotkań fanów, prezenterów radiowych i krytyków muzycznych, stając się nie tylko punktem dystrybucji muzyki, lecz także ważnym ośrodkiem życia muzycznego.

Z perspektywy genologicznej wypowiedzi i wspomnienia sytuują się na pograniczu publicystyki oraz literatury wspomnieniowej. Cechuje je subiektywność narracji, swobodna kompozycja oraz koncentracja na doświadczeniu jednostkowym, co pozwala ujmować je jako formy autobiograficzne i pamięciowe, a nie *stricto* dziennikarskie. W strukturze „Non Stopu” pełniły one istotną funkcję uzupełniającą wobec innych gatunków, umożliwiając prezentację muzyki jako zjawiska nie tylko artystycznego i medialnego, lecz także społecznego, środowiskowego i biograficznego.

STRESZCZENIA

Wśród form pozadiennikarskich obecnych na łamach „Non Stopu” na szczególną uwagę zasługują streszczenia, rozumiane jako krótkie, syntetyczne wypowiedzi prezentujące treść obszerniejszego tekstu. W praktyce pojęcie to bywa niekiedy utożsamiane z abstraktem, a oba terminy stosowane są zamiennie. Analiza ich funkcji i zakresu znaczeniowego wskazuje jednak na istotne różnice między tymi formami, co uzasadnia kwalifikację materiałów publikowanych w „Non Stopie” właśnie jako streszczeń, a nie abstraktów czy adnotacji⁴⁹⁴. W odróżnieniu od abstraktu streszczenie nie pełni funkcji wprowadzającej do tekstu ani nie ogranicza się do zapowiedzi jego zawartości, ale jego zadaniem jest syntetyczne ujęcie kluczowych elementów materiału już istniejącego oraz jego podsumowanie. Abstrakt natomiast koncentruje się na informowaniu o tematyce i cechach wyróżniających daną publikację, często bez odnoszenia się do

⁴⁹³ B. Olewicz, *Z czym kojarzy mi się „COMBO”*, „Non Stop” (1990) nr 9, s. 19.

⁴⁹⁴ Zob. R. Pytlik, *Abstrakt w dobie dzisiejszych publikacji naukowych na przykładzie niemieckich i polskich prac językoznawczych*, „Języki Obce w Szkole” (2005) nr 1, s. 20–23; S.B. Ufnalska, *Abstracts of research articles: readers' expectations and guidelines for authors*, „European Science Editing”, 34 (2008) nr 3, s. 63–65; P. Kowalski, *Abstrakt i adnotacja jako element opisu dokumentu w bazie iSybislaw*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” (2014) nr 49, s. 88–98; M. Łukasiewicz, *Streszczenie, abstrakt, adnotacja i ich funkcja w tekście naukowym*, w: *Socjolekt – idiolekt – idiosyl: historia i współczesność*, red. U. Sokółska, Białystok 2017, s. 149–166.

jej całościowego wydźwięku⁴⁹⁵. W tym sensie streszczenie stanowi formę bardziej zamkniętą i wtórną wobec tekstu pierwotnego, odnoszącą się do treści już opublikowanej lub zaprezentowanej. Marta Grabowska, analizując streszczenie z perspektywy informacji naukowej i bibliologii, definiuje je jako tekst odnoszący się do treści bądź zarówno treści, jak i formy oryginału, który jest od niego wyraźnie krótszy⁴⁹⁶. Autorka podkreśla przy tym, że streszczenie powinno uwzględniać nowe informacje (tzw. rematy)⁴⁹⁷, a nie ograniczać się wyłącznie do powtarzania tematów⁴⁹⁸. W tym ujęciu „streszczenie” jawi się jako kategoria pojemniejsza niż „abstrakt” czy „adnotacja”, co dodatkowo potwierdza zasadność jej wyodrębnienia w analizie materiałów „Non Stopu”. Argumentem przemawiającym za takim rozróżnieniem jest również semantyka samego terminu „streszczenie”, który odnosi się do relacjonowania i kondensowania treści już istniejących – można bowiem streszczać obejrzany film, przeczytaną książkę czy opublikowany artykuł. W „NS” przykładem takiej formy był tekst *Potrzebna piosenka. Co o tym sądzą twórcy w ZSRR*, w którym w skrótovej formie zaprezentowano poglądy radzieckiego kompozytora Wasilija Sołowiow-Siedoja na temat funkcji piosenki, jej roli w procesie twórczym oraz społecznego oddziaływania, jednocześnie polemizując z opiniami ówczesnych krytyków⁴⁹⁹. Podobny charakter miało streszczenie artykułu Davida Tuchmanowa poświęconego zespołom wokalnoinstrumentalnym w ZSRR, opublikowane w „Non Stopie” pod tytułem *Rozrywka w ZSRR*⁵⁰⁰. Do tej kategorii należał również materiał *Raport o stanie dyskotek*, będący skrótowym omówieniem pracy zbiorowej pod redakcją Franciszka Walickiego pt. *Raport o stanie dyskotek w Polsce na dzień 31 lipca 1981*. Streszczenie to przedstawiało pesymistyczny obraz funkcjonowania dyskotek w Polsce, uzupełniony o dane statystyczne oraz postulaty autorów dotyczące koniecznych zmian⁵⁰¹.

Na tym tle nietypową formą streszczenia był artykuł Wiesława Weissa *Richard Hell o tragedii Sida i Nancy...*, który wzbogacony jest o element publicystyczny. Tekst w skrótovej formie prezentował wspomnienia Richarda Hella, pierwotnie opublikowane w magazynie „Spin”, dotyczące Sida Viciouisa z The Sex Pistols, jego partnerki Nancy Spungen oraz tragicznych wydarzeń z ich

⁴⁹⁵ B. Bojar, *Słownik encyklopedyczny informacji, języków i systemów informacyjno-wyszukiwawczych*, Warszawa 2002.

⁴⁹⁶ M. Grabowska, *Streszczenie dokumentacyjne (wybrane problemy)*, Warszawa 1979, s. 24.

⁴⁹⁷ Opozycja tematu – to, co się mówi o temacie, wprowadzając nowe informacje.

⁴⁹⁸ M. Grabowska, *Streszczenie dokumentacyjne...*, dz. cyt., s. 24.

⁴⁹⁹ (red.), *Potrzebna piosenka. Co o tym sądzą twórcy ZSRR?*, „Non Stop” (1973) nr 5, s. 18.

⁵⁰⁰ A.P. Wojciechowski, *Rozrywka w ZSRR*, „Non Stop” (1978) nr 10, s. 9.

⁵⁰¹ R.W., *Raport o stanie dyskotek*, „Non Stop” (1981) nr 11, s. 10, 28.

życia⁵⁰². Materiał W. Weissa wyróżniał się subiektywnym językiem poprzez wprowadzenie przez autora własnych komentarzy w stylu: „Szkoda, że Hell puentuje swe spostrzeżenia komunalem w amerykańskim stylu”, czy „Twierdzi, że był nim zafascynowany. Píše o nim jednak bez egzaltacji, z dystansem”⁵⁰³. Dodatkowym uzupełnieniem była część *post scriptum*, przedstawiająca zakończenie procesu Sida, co nadawało całości wyjątkowy charakter. W ten sposób informacyjna forma streszczenia została przełamana elementami interpretacyjnymi, które dodawały tekstowi „smaku” i czyniły go atrakcyjniejszym dla czytelnika.

OGŁOSZENIA I REKLAMY WŁASNE

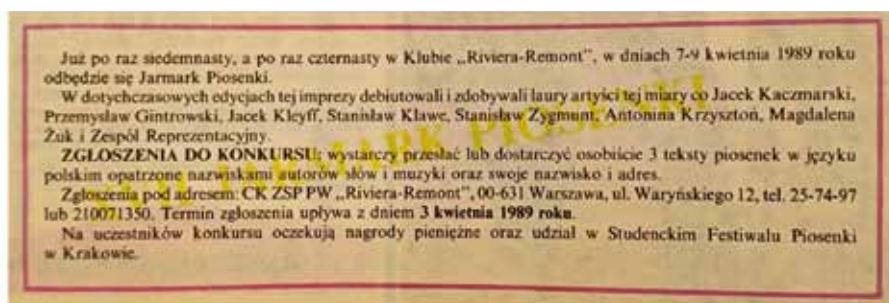
W „Non Stopie” część wypowiedzi o charakterze promocyjnym ujawniają istotny problem metodologiczny związany z ich jednoznaczną klasyfikacją gatunkową. Część z nich korzysta bowiem z form typowych dla dziennikarstwa informacyjnego, takich jak zapowiedź wydarzenia, krótki news czy notatka środowiskowa, co powoduje zacieranie granic między przekazem redakcyjnym a komunikatem reklamowym. O tym, jak kwalifikowano dany materiał w analizie, decydowały przede wszystkim: miejsce publikacji (np. dział ogłoszeń vs. kolumny redakcyjne), obecność autora lub jego brak, a także dominujący rejestr językowy – informacyjny bądź perswazyjny, a także intencja komunikacyjna nadawcy.

⁵⁰² W nocy z 12 na 13 października 1978 roku Nancy Spungen została znaleziona śmiertelnie ugodzona nożem w pokoju nowojorskiego Hotel Chelsea, gdzie mieszkała z Sidem Viciousem, basistą zespołu Sex Pistols. Sprawa natychmiast trafiła na pierwsze strony prasy, m.in. „The New York Post” z 13 października 1978 roku opublikował artykuł Deborah Orin pod sensacyjnym tytułem *Sid Vicious seized at Chelsea Hotel – Punk rock star accused of slaying girl friend* [*Sid Vicious zatrzymany w Hotelu Chelsea – gwiazda punk rocka oskarżona o zamordowanie swojej dziewczyny*]. Gazeta relacjonowała, że muzyk „o bladej i podrapanej twarzy, oszołomiony Vicious mamrotał przekleństwa i groził: «rozwałę wasze aparaty», gdy wyprowadzano go z hotelu” [ang. „with face pale and scratched, the dazed-looking Vicious muttered curses and ‘I’ll smash your cameras’ as he was led from the hotel”], po odnalezieniu ciała Spungen, „ubranego w przesiąknięty krwią czarny, koronkowy biustonosz i majtki” [ang. „clad in blood-soaked black lace bra and panties”], znalezione pod zlewem w łazience. Tabloidowy ton relacji, pełen dosadnych opisów i emocjonalnych nagłówków, ukształtował medialny obraz tragedii jako historii przemocy, narkotyków i upadku punkowej ikony, jednocześnie mitologizując wydarzenie ilustrując je jako historię Romeo i Julii w punkowym wydaniu. Okoliczności zdarzenia nigdy nie zostały jednoznacznie wyjaśnione, a jego mrocznym epilogiem była śmierć Viciouisa w lutym 1979 roku w wyniku przedawkowania heroiny, jeszcze przed rozpoczęciem procesu. Zagadkowość tragicznych wydarzeń zaowocowała nie tylko roztrząsaniem historii w mediach, ale również powstaniem dokumentów filmowych i filmów fabularnych opowiadających historię muzyka Sex Pistols. Zob. P. Singleton, *OCTOBER 78 – FEBRUARY 79*, <http://www.philjens.plus.com/sid/oct78.html#nypost> (12.12.2025).

⁵⁰³ W. Weiss, *Richard Hell o tragedii Sida i Nancy...*, „Non Stop” (1988) nr 6, s. 29.

Dobrym przykładem jest ogłoszenie autorstwa Jerzego Owsiaka: pozbawione tytułu, napisane językiem nakłaniającym i zachęcającym do skorzystania z usługi rozrywkowej (uczestnictwa w wydarzeniu), umieszczone w sąsiedztwie reklam i innych ogłoszeń. Z uwagi na te cechy materiał nie został uznany za dziennikarską zapowiedź, lecz zaklasyfikowano go jako ogłoszenie własne⁵⁰⁴. Odmienne potraktowano teksty *XVII Jarmark Piosenki* (rycina 67) oraz *Rawa Blues*, które – mimo ogłoszeniowej formy i braku podpisu (lub autorstwa osób powiązanych z wydarzeniem) – uznano za zapowiedzi niebędące ogłoszeniami własnymi. Przemawiało za tym to, że publikacje te funkcjonowały w otoczeniu materiałów stricte muzycznych, miały wyraźne tytuły oraz stylistycznie przypominały krótkie newsy drukowane w „Non Stopie”. Co ważne, dotyczyły wydarzeń konkursowych i selekcyjnych, istotnych dla czytelnika jako potencjalnego wykonawcy: nie oferowały „usługi” w sensie reklamowym, lecz przekazywały informację o możliwości udziału w eliminacjach, które mogły przełożyć się na rozwój kariery artystycznej.

Rycina 67. Zapowiedź wydarzenia o charakterze konkursowym



Podobną graniczność widać w tekście promującym warsztaty *DROGA DŹWIĘKU* Jacka Ostaszewskiego – w istocie autoreklamie zajęć edukacji muzycznej dla dorosłych opartych na pracy z ciałem. Materiał umieszczono obok recenzji z otwartych warsztatów, co dodatkowo mogło maskować jego promocyjny charakter. O kwalifikacji przesądzał jednak język: wypowiedź konsekwentnie przyjmuje perspektywę nadawcy zachęcającego do zakupu/usługi i eksponuje obietnicę doświadczenia szczególnej radości wynikającej z tworzenia, współuczestniczenia i przełamywania barier psychofizycznych. Tekst domknięty został sloganem wzmacniającym perswazję, dlatego w analizie ujęto go jako artykuł reklamowy⁵⁰⁵.

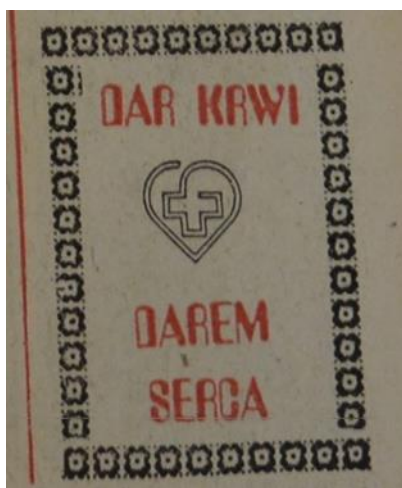
W obrębie ogłoszeń i reklam własnych wyodrębniono także osobną grupę materiałów o charakterze społecznym, takich jak *Dar Krwi* (rycina 68) oraz

⁵⁰⁴ Ogłoszenie znajduje się w numerze piątym „Non Stopu” z 1990 roku, strona 12.

⁵⁰⁵ J. Ostaszewski, *Velocidade*, „Non Stop” (1990) nr 4, s. 21.

ogłoszenia i artykuły powiązane z działalnością fundacji m.in. Młodzieżowej Sekcji Fundacji „Nie Jesteś Sam” i Fundacji Pomocy Artystom i Opieki Nad Zabytkami (rycina 69). Pierwszy z tych tekstów został opracowany przez założycielkę organizacji: zawiera opis działalności, prośbę o wsparcie finansowe i pomoc oraz dane bankowe⁵⁰⁶. Choć publikacja ukazała się w pobliżu materiałów dotyczących AIDS (co mogłoby sugerować publicystykę problemową), jej forma – brak tytułu, wyraźny komponent „apelowo-reklamowy” i autorski podpis osoby bezpośrednio zainteresowanej – przesuwają ciężar w stronę komunikatu promocyjno-organizacyjnego. Analogiczny mechanizm dotyczy drugiej fundacji, przy czym tam tekst opatrzone pseudonimem (Szfojsen), a dodatkową rolę argumentacyjną pełni opis wydarzenia *Letnia zadyma w środku zimy* – przywołanego jako uzasadnienie potrzeby istnienia instytucji wspierających artystów i organizatorów koncertów.

Rycina 68. Ogłoszenie społeczne



Podobny mechanizm widoczny był w materiałach poświęconych technikom i praktykom z pogranicza kultury alternatywnej i edukacji, takich jak tekst o fizjoterapii *shiatsu* czy materiał dotyczący festiwalu ekologii i sztuki *green eARTh*. W obu przypadkach treść łączyła elementy informacyjne z perswazją oraz wyraźnym wskazaniem na możliwość skorzystania z oferty, co przesądzało o ich reklamowym charakterze (rycina 70).

⁵⁰⁶ Zob. Szfojsen, *Letnia zadyma w zimie. Cmentarz, Prezes, Rock And Roll*, „Non Stop” (1989) nr 1, s. 14; J. Malewska, *** „Non Stop” (1990) nr 4, s. 26.

Rycina 69. Przykład artykułu o charakterze społecznym



Na szczególną uwagę zasługuje także artykuł *Mini Media na rozdrożu*, dotyczący zjawiska *mail art*. Choć tekst zawierał tytuł i podpis autora (akronim T.I.)⁵⁰⁷, a jego forma przypominała artykuł problemowy, to jednak końcowy fragment zawierający jednoznaczną zachętę do skorzystania z oferty Centrum Sztuki Współczesnej Zamku Ujazdowskiego przesunął jego funkcję w stronę reklamy: „Kartka pocztowa jest autonomicznym dziełem sztuki. Pamiętaj! Ty też możesz mieć POCZTÓWKĘ!!”⁵⁰⁸. Przykład ten pokazuje, jak elastyczne były granice gatunkowe w „Non Stopie” i jak często o klasyfikacji decydowała nie forma, lecz intencja komunikacyjna finału tekstu.

⁵⁰⁷ T.I., *Mini Media na rozdrożu*, „Non Stop” (1990) nr 9, s. 2.

⁵⁰⁸ Tamże.

Rycina 70. Przykład artykułu reklamowego

SHIATSU

Zabieg wykonywany przez Andrzeja Wierzyńskiego, absolwenta Międzyzawodowej Szkoły Shiatsu w Torwarciu.
Adres: 92-640 Warszawa, ul. Wierzyńskiego 34 m. 8.
Zgłoszenie: tel. 42-77-36.
Kursy prowadzi CK „Ritua-Romant”.
W-wa, Wierzyńskiego 12, ul. 22-54-97, Ośrodek Kultury Ochocka, 10-ma, Górska 75, tel. 22-48-70, ACR „Palacok”, Wrocław, ul. Kościelna 34, tel. 44-27-34.

SHIATSU

— Jazna filozofia wywołująca się ze wewnętrznego, swobodnego skupienia na ciele. Opiera się na trzech etapach: a) przygotowanie ciała, b) przygotowanie umysłu, c) przygotowanie ducha. „Shiatsu” to sztuka masażu „człowieka jako całości”. Celem SHIATSU jest wywołanie...

...wzrostu i wywołanie własnej energii. Shiatsu to sztuka masażu „człowieka jako całości”. Celem SHIATSU jest wywołanie...

...wzrostu i wywołanie własnej energii. Shiatsu to sztuka masażu „człowieka jako całości”. Celem SHIATSU jest wywołanie...

EARTH FESTIWAL

Mamy wielką przyjemność przedstawić Wam w tym numerze i zaproszenie na realizację naszego wieloletniego przedsięwzięcia pod nazwą „Green Earth” — festiwalu, którego i także realizowanego w latach 1-20 sierpnia 1991 r. w dziedzinie miłośników muzyki i sztuki. Festiwal ten ma być połączeniem wieloletniej działalności artystycznej i kulturalnej. Festiwal ten ma być połączeniem wieloletniej działalności artystycznej i kulturalnej.

Festiwal będzie miał formę spotkania i współzawodnictwa artystów i artystek. W ramach festiwalu odbędą się: koncerty, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy.

W ramach festiwalu odbędą się: koncerty, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy.

W ramach festiwalu odbędą się: koncerty, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy, wystawy, warsztaty, spotkania, wykłady, seminaria, konkursy.

Wśród wypowiedzi promocyjnych znalazły się również materiały o charakterze reklamowym przygotowywane przez grafików redakcyjnych, m.in. Mirosława R. Makowskiego oraz Kaina Maya (rycina 71). Były to m.in. plakaty festiwalu Jarocin, wydawnictwa Poljazz czy płyty *A Stone Alone* Keitha Richardsa. Nie miały numeru ogłoszenia i powstawały w ramach pracy redakcyjnej, co uzasadniało ich wyodrębnienie jako osobnej kategorii reklam własnych. W przypadku reklamy płyty Richardsa dodatkowym elementem była autotematyczna notka redakcyjna, problematyzująca sam fakt publikacji reklamy i podkreślająca jej niekomercyjny charakter⁵⁰⁹. Również reklamy firm takich jak Arston, Poljazz czy Wharfedale, a także filmów o tematyce muzycznej (*Koncert, Czuję*

⁵⁰⁹ Chodzi głównie o fragment: „dziś zamiast górnika – keith. reklama nowej płyty. eksperyment. może dalej będzie tak, może nie. nic nie wiadomo. niestety nikt nam nie płaci za tę reklamę. tylko Wy.”, który jednoznacznie traktuje wypowiedź jako reklamę, ale z uwagi na brak aspektu finanso-

się świetnie, *Śmierć Johna J.*) opublikowano bez nadawania numeru. W ten sposób pismo realizowało również założenia wynikające z jego oficjalnego statutu magazynu ogłoszeniowego.

Rycina 71. Przykłady reklam własnych – opracowywanych przez „Non Stop”



Rycina 72. Przykład ogłoszenia własnego dotyczącego slajdów Wydawnictwa „Epoka”



Łącznie na łamach „Non Stop” opublikowano 212 ogłoszeń i reklam własnych. Największą ich część stanowiły ogłoszenia redakcyjne „NS”, obejmujące komunikaty do czytelników, gratulacje, informacje o zmianach organizacyjnych, pośrednictwo w konkursach oraz inicjatywy angażujące odbiorców w tworzenie pisma (np. konkursach, quizach czy projektach takich jak *Z kasety – do gazety*, umożliwiającej czytelnikom prezentację własnej twórczości i otrzymania recenzji). Wśród ogłoszeń własnych oprócz wspomnianych materiałów

wego związanego z umieszczeniem jej na łamach czasopisma nie można jej całkowicie do tej grupy zakwalifikować.

dotyczących inicjatyw społecznych (jak *Dar krwi*), często publikowano ofertę slajdów Wydawnictwa Epoka (rycina 72). Pozostałe tematy – edukacja muzyczna, fotografia, ścieżki kariery (np. konkursy talentów) czy „miejsca” (sklepy muzyczne, obiekty wydarzeń) – występowały rzadziej. Istotnym segmentem były też ogłoszenia związane z fonografią: od informacji o pracy w studiu nagrań i możliwościach korzystania z niego, po komunikaty o nowościach płytowych.

Z perspektywy funkcjonalnej ogłoszenia i reklamy własne spełniały zadania budowania relacji z czytelnikami, wzmacniania wizerunku „Non Stopu” jako pisma branżowego i środowiskowego oraz na oferowaniu realnych ścieżek uczestnictwa w kulturze muzycznej – od konkursów, przez edukację, po inicjatywy społeczne i artystyczne. W ten sposób komunikaty promocyjne stawały się integralnym elementem strategii tożsamościowej magazynu, wykraczając poza prostą logikę reklamy i wpisując się w szerszą funkcję kontaktową i współtwórczą prasy muzycznej.

GATUNKI ŁĄCZONE

Gatunki łączone stanowią szczególną kategorię form obecnych na łamach prasy muzycznej, sytuującą się na pograniczu klasycznych podziałów genologicznych. Ich istotą jest współwystępowanie w obrębie jednego materiału kilku odrębnych gatunków wypowiedzi, zazwyczaj wyraźnie rozdzielonych graficznie, lecz podporządkowanych wspólnemu tematowi lub idei nadrzędnej. Nie są one prostą sumą tekstów, lecz świadomą konstrukcją redakcyjną, w której różne formy wypowiedzi wzajemnie się łączą i dopełniają, umożliwiając wieloaspektowe ujęcie zjawisk związanych z muzyką i kulturą popularną. W ten sposób sprzyjają poszerzeniu pola interpretacji, angażując odbiorcę w proces lektury wykraczający poza standardowy odbiór informacji. Na łamach „Non Stopu” tego typu realizacje nie były częste, jednak z uwagi na nowy format, charakter i tematykę pisma w trzeciej i czwartej fazie rozwoju, zaczęły się pojawiać coraz regularniej. Do przykładów należą m.in. *Puk Puk, /I can't get no/ satisfaction*, *Dwadzieścia lat muzyki pop (1955–19785)*, tekst o Martinie Scorsese, *Po prostu „Szczepan”*, *25 lat rocka w Polsce*, czy *Bank standardów Non Stopu*. Formy te były wyrazem charakterystycznej dla pisma tendencji do przekraczania ram tradycyjnego dziennikarstwa muzycznego. Muzyka funkcjonowała tu nie tylko jako przedmiot opisu, lecz także jako punkt wyjścia do refleksji kulturowej, estetycznej i światopoglądowej. Gatunki łączone pozwalały redakcji zestawiać elementy literackie, publicystyczne, informacyjne oraz dokumentacyjne w obrębie jednego materiału, przy zachowaniu czytelnej struktury i wyraźnego podziału ról poszczególnych komponentów.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów takiej praktyki była rubryka *Puk Puk*. Jej podstawą był wiersz, któremu towarzyszył biogram autora oraz – w zależności od numeru – felieton lub glosa o charakterze interpretacyjnym. Wśród publikowanych w jej ramach tekstów poetyckich znalazł się m.in. wiersz Waldemara Żyszkiewicza⁵¹⁰ traktujący o Davidzie Bowie’em, który stał się punktem wyjścia do dalszych rozważań dotyczących jego drogi artystycznej oraz świadomej postawy wobec świata, określanej mianem New Age. Tekstom poetyckim towarzyszyły komentarze, m.in. refleksje Dr Avane’a na temat kierunku twórczego artysty, krytyczne uwagi M.M. wyrażające niepokój o przyszłość muzyki oraz tekst Sławoja Merlina *Czyje będzie jutro?*, odnoszący się do wpływu muzyki na doświadczanie teraźniejszości. W tej samej rubryce ukazywały się także wiersze odnoszące się do konkretnych postaci i zjawisk muzycznych, takie jak *Material Girl* Zbigniewa Macieja⁵¹¹, dedykowany Madonnie, czy *Van Morrison, Jim Morrison, Patti Smith, Jimi Hendrix się drą* autorstwa Marcina Świetlickiego⁵¹². Obok portretów muzyków pojawiały się również teksty dotyczące gatunków muzycznych, czego przykładem jest wiersz *Big-beat* Pawła Bukowskiego⁵¹³, opublikowany w 1988 roku, którego interpretacja została uzupełniona komentarzem publicystycznym przez Pawła Bratkowskiego, będącego jednym z głównych autorów komentarzy towarzyszących tej rubryce.

Innym wariantem gatunków łączonych były materiały zestawiające sylwetkę z recenzją, w których biograficzny zarys artysty lub twórcy funkcjonował równolegle z oceną jego dorobku. Przykładem może być tekst poświęcony Martinowi Scorsese, w którym sylwetka reżysera została połączona z recenzją filmu *Ostatnie kuszenie Chrystusa*. Podobną konstrukcję miały materiały dotyczące Aleksandra Gradowskiego oraz płyty *Rosyjskie piosenki – Russian Songs*, wydanej przez radziecką wytwórnię Melodija, gdzie informacje biograficzne dopełniały krytyczną analizę wydawnictwa.

Do gatunków łączonych zaliczyć należy również teksty o charakterze syntetycznym i przekrojowym, w których narracji publicystycznej towarzyszyły zestawienia faktograficzne. Przykładami takich realizacji są cykle *Dwadzieścia lat muzyki pop: Elvis Presley* oraz *Dwadzieścia lat muzyki pop (1955–1975)*, uzupełnione o listy najważniejszych utworów, a także materiał *25 lat rocka w Polsce*, w którym obok tekstu znalazło się kalendarium najistotniejszych wydarzeń rodzimej sceny rockowej. W tych przypadkach elementy dokumentacyjne pełniły funkcję zarówno informacyjną, jak i podsumowującą.

⁵¹⁰ Poeta, dramatopisarz i scenarzysta; dziennikarz i publicysta.

⁵¹¹ Poeta, eseista, tłumacz literatury czeskiej i słowackiej, działacz kultury.

⁵¹² Polski poeta, powieściopisarz, dziennikarz, wokalista zespołu Świetliki, Czarne Ciasteczka, Najprzyjemniejsi czy Zgniłość i Morświn.

⁵¹³ Malarz, poeta, który zadebiutował na łamach miesięcznika „Student”.

Szczególnie interesującym przykładem gatunku łączonego był opublikowany w 1989 roku materiał zatytułowany *okrągły stół*, zawierający komentarz redakcji oraz zapis rozmowy z przedstawicielami cenzury⁵¹⁴. Wypowiedzi uczestników, zarówno reprezentantów redakcji „Non Stopu”, jak i urzędników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – Justyna Sobola, Wiesława Kopopka oraz Marka Birnbacha, zostały zestawione w obrębie jednego tekstu, tworząc formę dialogiczną, służącą odczarowaniu instytucji cenzury i ukazaniu mechanizmów jej funkcjonowania w kontekście muzyki rockowej.

Do tej kategorii należą także materiały łączące zapis muzyczny z tekstem publicystycznym. Przykładem jest wspomniany materiał zatytułowany *I can't get no/ satisfaction*⁵¹⁵, w której felieton wprowadzający towarzyszył prezentacji utworu zespołu The Rolling Stones, oraz *Bank standardów Non Stopu*, obejmujący głos autorstwa Wojtka Staszewskiego, tekst piosenki *St. James Infirmary*⁵¹⁶ (rycina 73) wraz z zapisem nutowym oraz polskie tłumaczenie Witolda Staszewskiego. W tego typu realizacjach muzyka i słowo funkcjonowały równolegle, a czytelnik otrzymywał narzędzie do bezpośredniego kontaktu z materiałem muzycznym.

Gatunki łączone obecne w „Non Stopie” wyróżniały się wyraźnym rozdzieleniem poszczególnych form wypowiedzi, a jednocześnie ich ścisłym powiązaniem znaczeniowym. Choć składały się z elementów należących do różnych porządków genologicznych i często sygnowanych przez różnych autorów, razem tworzyły spójną całość, umożliwiając szeroki wgląd w prezentowane zagadnienia. Pełniły funkcję wzbogacającą treści pisma, przyciągały uwagę odbiorcy oraz skłaniały go do własnych interpretacji i refleksji. W tym sensie gatunki łączone

⁵¹⁴ A. Grzegorzczak, *okrągły stół*, „Non Stop” (1989) nr 1, s. 3–6; por. W.H. Gardocki, *Cenzura wobec literatury polskiej w latach osiemdziesiątych XX wieku*, rozprawa doktorska, Uniwersytet w Białymostku, Białystok 2017, s. 34, 76.

⁵¹⁵ Tytuł materiału nawiązuje do utworu brytyjskiego zespołu The Rolling Stones o oficjalnym tytule *Satisfaction*, ale występującym również tytule (*I Can't Get No*) *Satisfaction* (nawiązującym do pierwszych słów piosenki), wydanym w 1965 roku jako singiel i zamieszczonym na amerykańskiej wersji albumu *Out of Our Heads*. Piosenka została napisana przez duet: Mick Jagger oraz Keith Richards. Opiera się na charakterystycznym riffie gitarowym Richardsa, uznawanym za jeden z najważniejszych motywów w historii rocka. Tekst utworu porusza temat frustracji, niespełnienia oraz krytyki konsumpcjonizmu, w tym wpływu reklamy na życie codzienne. *Satisfaction* szybko stała się wielkim przebojem – była pierwszym numerem jeden zespołu w USA i jednym z największych hitów w Wielkiej Brytanii. Piosenka miała istotny wpływ na rozwój rocka lat 60., trafiła do Grammy Hall of Fame oraz do National Recording Registry Biblioteki Kongresu USA, a dziś uznawana jest za jedno z kluczowych nagrań w dorobku zespołu i w historii muzyki popularnej.

⁵¹⁶ *St. James Infirmary* to amerykański standard bluesowo-jazzowy o ludowym pochodzeniu, znany także jako *Gambler's Blues*. Utwór zyskał trwałą popularność dzięki nagraniu Louisa Armstronga z 1928 roku. Charakteryzuje się ośmiotaktową melodią w tonacji molowej oraz tekstem łączącym motyw śmierci, żałoby i refleksji nad własnym losem. Piosenka była wielokrotnie reinterpretowana przez artystów różnych gatunków i na stałe weszła do kanonu muzyki amerykańskiej.

stanowiły istotny element strategii redakcyjnej „NS”, którego ambicją było nie tylko informowanie o muzyce, lecz także kształtowanie kompetencji kulturowych czytelników i budowanie z nimi relacji opartej na dialogu oraz wspólnym doświadczeniu.

Rycina 73. *Bank standardów Non Stopu* jak przykład gatunku łączonego⁵¹⁷

ST. JAMES INFIRMARY
Szpital św. Jakuba

Przy tym tytule nie ma ani nazwiska autora, ani kompozytora, ani roku powstania. To standard w pełnym tego słowa znaczeniu. Być może jeszcze z XIX wieku! Leopold Tyrmand wspomina o płycie z nagraniem tego utworu z roku 1919.

Od tego czasu musiało powstać wiele wersji tak tekstu, jak i melodii. Taka jest przecież specyfika bluesa. Ten zapis jest szkicem jednej z wersji St. James Infirmary zespołu Blues 66. 100 lat po prawykonaniu utworu.

Przed przeczytaniem tekstu, przed odczytaniem melodii proponuję spróbować wrócić do korzeni. Wyobraźcie sobie (...) narcziak ulicy na nędznej, nowocześniejszej peryferii, zakurzony i zalany słoncem, lub cuchnące portowe nabrzeże, nad którym ślepy murzyński żebrak śpiewa tego bluesa zmordowanym, odpoczywającym na polamanych skrzyniach tragarzom portowym. (...) obraz zadymionej, przesyconej odorem wódki i kobiecego potu salki najtańszego barrel-house, gdzieś na ostatnim skraju Dzielnicy Czerwonych Świąteł, w której stary, półprzytomny ze zmęczenia i pijaństwa Murzyn, rozwalony przed tanim pianinem, gra i śpiewa nie kończące się wariacje na temat kasającego ludzkiego nieszczęścia, przy akompaniamencie bezsensownego płaczu ogarniętych czarną nostalgią pijanych prostytutek. (...)”⁵¹⁸

WOJTEK STASZEWSKI

BANK STANDARDÓW NON STOPU

ST. JAMES INFIRMARY
*I went down to St. James Infirmary
And I saw my baby there
Struggle down on a low white table
So sweet, so cold, so bad*

*Let I go, let I go — God bless her
Wherever she may be
She's been here, oh white way
over
And never find another man like
me.*

*When I die, you could bury me in
white capital
Don't blow with the steam hot
Put the twenty dollar gold piece in
my pocket
And let the fellows, know I die —
standing there.*

SZPITAL ŚW. JAKUBA
W szpitalu moim kocham
W moim szpitalu w szpitalu
Na stole, jestem tam
Tak ciepła i taka miła.

Gdybyś ty mnie, pochowałaś mnie w
moim szpitalu
Ciepła słonczka, kocham na kół,
W kółkach szpitalu moim szpitalu
I stęch. Kółk. przyciąga przyciąga
mnie.

WOJTEK STASZEWSKI



⁵¹⁷ W. Staszewski, *Bank standardów Non Stopu*, „Non Stop” (1989) nr 11, s. 12.

ROZDZIAŁ V

„NON STOP” W DZIAŁANIU – FUNKCJE, STRATEGIE, ODDZIAŁYWANIE

Where words fail, music speaks.
– Hans Christian Andersen⁵¹⁸

GRY I ZABAWY, NAGRODY – FUNKCJA ROZRYWKOWA

Funkcja rozrywkowa prasy muzycznej stanowi jeden z fundamentalnych elementów jej oddziaływania na odbiorców, choć w dyskursie naukowym bywa niekiedy marginalizowana na rzecz funkcji informacyjnej czy opiniotwórczej. Tymczasem rozrywka, rozumiana jako świadomie projektowany komponent przekazu medialnego, pełni istotną rolę w procesie podtrzymywania relacji z czytelnikiem, budowania jego lojalności oraz aktywizowania go poznawczo i emocjonalnie. W prasie specjalistycznej, w tym muzycznej, funkcja ta nabiera dodatkowego znaczenia, gdyż łączy elementy zabawy z edukacją kulturową i kompetencjami odbiorczymi. W ujęciu medioznawczym rozrywka prasowa realizowana jest poprzez różnorodne formy gatunkowe, takie jak konkursy, quizy, zagadki, krzyżówki czy plebiscyty. Tego typu formy nie są jedynie „przerwywnikiem” w narracji medialnej, lecz stanowią mechanizm angażowania odbiorcy w intelektualną grę, której celem jest zarówno przyjemność, jak i utrwalenie wiedzy oraz nawyków interpretacyjnych⁵¹⁹. W tym układzie nagroda nie pełni roli wyłącznie dodatku o charakterze promocyjnym, lecz stanowi integralny element konstrukcji zabawy: wzmacnia komponent rywalizacyjny, utrwala regularność kontaktu z pismem oraz nadaje uczestnictwu wymiar materialnego lub symbolicznego sensu. W realiach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, przy ograniczonym dostępie do dóbr kultury, nawet niewielkie upominki – płyty

⁵¹⁸ <https://www.soundbrenner.com/blogs/articles/10-inspiring-quotes-about-the-power-of-music?srsId=AfmBOoqoHxW5GDzAHrTcTCxmOfNgeH2JeOmriqbL24XyPnaHcyJoLHkr&utm> (21.08.2025).

⁵¹⁹ M. Worsowicz, „*Faits divers*” – *inforozrywka w prasie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” (2002), nr 5, s. 253–259.

fonograficzne, fotografie artystów czy prenumerata czasopisma – zyskiwały znaczenie kompensacyjne, zwiększając atrakcyjność inicjatyw redakcyjnych. W tym sensie funkcja rozrywkowa bardzo często pozostaje w ścisłym związku z funkcją edukacyjną i wychowawczą, szczególnie w prasie adresowanej do młodego odbiorcy.

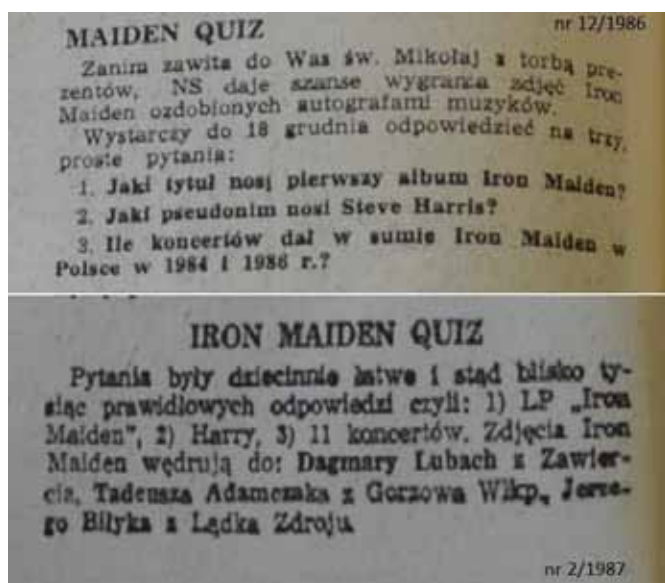
Specyfika funkcji rozrywkowej w prasie muzycznej okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wynikała z uwarunkowań systemowych. Ograniczenia cenzuralne, deficyt dóbr kultury oraz ograniczony dostęp do zachodnich treści sprawiały, że nawet proste formy zabawy publikowane w czasopismach nabierały znaczenia kompensacyjnego i symbolicznego. Prasa muzyczna stawiała się przestrzenią względnej swobody, w której młody odbiorca mógł uczestniczyć w kulturze popularnej w sposób aktywny, a nie jedynie recepcyjny. Rozrywka ta miała charakter interakcyjny, gdyż wymagała odpowiedzi, nadesłania prac, kart pocztowych, zdjęć lub typowań, a jej rezultaty – w postaci list nagrodzonych, publikowanych prac czy komentarzy redakcji – były następnie prezentowane na łamach pisma, wzmacniając wrażenie realnej obecności czytelników w strukturze przekazu. Na łamach „Non Stopu” funkcja ta realizowana była w sposób konsekwentny, choć ilościowo nie dominowała nad innymi formami przekazu. Gry, zabawy i konkursy pojawiały się cyklicznie, przyjmując różnorodne formy, z których najczęściej stosowaną był quiz. Definiowany jako forma gry polegającej na odpowiadaniu na zestaw pytań sprawdzających wiedzę uczestnika, ma długą tradycję w kulturze popularnej i prasie⁵²⁰. W ujęciach leksykograficznych wskazuje się na jego charakter ludyczny oraz element rywalizacji, który sprzyja utrzymaniu zainteresowania odbiorcy⁵²¹. W prasie muzycznej pełnił funkcję szczególną, ponieważ pozwalał na sprawdzenie wiedzy z zakresu faktografii muzycznej, historii zespołów czy orientacji w bieżących wydarzeniach scenicznych. W „Non Stopie” miały one zazwyczaj formę krótkich zestawów pytań otwartych, odnoszących się do artystów i zespołów omawianych w danym numerze. Przykładem mogą być krótkie quizy, m.in. dotyczące zespołu Iron Maiden (nr 12/1986), składające się z trzech pytań i nagradzane płytami lub fotografiami artystów, których dotyczyła zabawa (rycina 74). Dobór nagród nie był przypadkowy – często pozostawały one bezpośrednio związane z tematyką quizu, co wzmacniało efekt „domknięcia” lektury numeru oraz zachęcało do dokładniejszego zapoznania się z treściami publicystycznymi, z których można było

⁵²⁰ A. Kwiatkowska, *Quizy – od teleturniejów do internetowej rozrywki*, „Studia Humanistyczne AGH” 20 (2021) nr 4, s. 47–60; por. M. Quinion, *Quiz* <https://www.worldwidewords.org/qa/qa-qui1.htm> (21.06.2023); M. Tytuła, J. Okarmus, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa – Bielsko-Biała 2013, s. 439.

⁵²¹ *Oxford English Dictionary*, https://www.oed.com/dictionary/quiz_v1?tab=factsheet#27188084 (20.06.2023); por. PWN, *quiz*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/quiz.html> (21.06.2023).

wydobyć poprawne odpowiedzi. Tego typu zabiegi redakcyjne sprzyjały pogłębieniu recepcji treści publicystycznych, zachęcając czytelnika do uważniejszej lektury numeru oraz do samodzielnego poszerzania wiedzy.

Rycina 74. Przykład quizu w „NS” wraz z odpowiedziami i listą osób nagrodzonych



Obok quizów sprawdzających wiedzę faktograficzną redakcja inicjowała również konkursy wymagające od czytelników kompetencji twórczych. Szczególnym przykładem była ogłoszona w marcu 1977 roku zabawa konkursowa na recenzenta płyt, w której przedmiotem oceny nie była wyłącznie znajomość muzyki, lecz także umiejętność formułowania ocen krytycznych i sprawność pisarska. Nagrodą w konkursie było zaproszenie do stałej współpracy z redakcją w charakterze recenzenta, za standardowe honorarium, co stanowiło rzadki w ówczesnej prasie przykład realnego otwarcia redakcji na czytelników. W tym przypadku nagroda miała charakter niematerialny i zawodowy – oferowała możliwość wejścia do obiegu medialnego jako współtwórca pisma, przesuując funkcję rozrywkową w stronę mechanizmu selekcji talentów i budowania środowiska skupionego wokół redakcji. W numerze lipcowym ogłoszono listę trzynastu uczestników, którzy przeszli pierwszy etap konkursu i otrzymali płyty długogrające z katalogu Polskich Nagrań, natomiast drugi etap polegał na przygotowaniu krótkiej recenzji. Laureatem został Kazimierz Jaśkiewicz, którego tekst pt. *Polskie Kung-fu* opublikowano w styczniowym numerze z 1978 roku. Konkurs ten ukazuje funkcję rozrywkową jako narzędzie selekcji i formowania

przyszłych współtwórców pisma. Innym przykładem konkursu o charakterze masowym był zorganizowany z okazji 60. rocznicy Rewolucji Październikowej konkurs *Z piosenką radziecką na Ty* (rycina 75), dotyczący wiedzy o piosence rozrywkowej ZSRR. Skala zainteresowania była wyjątkowa – redakcja otrzymała 6728 odpowiedzi, z czego 98% było prawidłowych⁵²². Wśród nagród znalazły się m.in. projektor filmowy, radio tranzystorowe, zegar-budzik oraz płyty radzieckie. Konkurs ten łączył funkcję rozrywkową z edukacyjną i propagandową, wpisując się w szerszy kontekst kulturowo-polityczny epoki.

Rycina 75. Opracowanie graficzne wraz z omówieniem konkursu *Z piosenką radziecką na Ty*



W latach osiemdziesiątych zaproponowano konkurs na polską nazwę listy przebojów. Za najciekawszą propozycję można było otrzymać nagrodę w postaci zagranicznej płyty, rocznej prenumeraty „Non Stopu” i biletu na kilka atrakcyjnych imprez⁵²³. Ostatecznie rozstrzygnięcia konkursu nie było, gdyż niedługo po jego ogłoszeniu pismo przejęła nowa redakcja, która nazwę listy przebojów zmieniła na *NS20*.

Ważnym wariantem rozrywki była zabawa oparta nie tyle na wiedzy, co na twórczości czytelników. Taką funkcję spełniał konkurs fotograficzny znany pod różnymi nazwami (m.in. *Fotokonkurs*, *Fotocontest*, *Non Stop nieustający*⁵²⁴ – rycina 76). Jego ideą było „pokazanie muzyki na fotografii” – uchwycenie

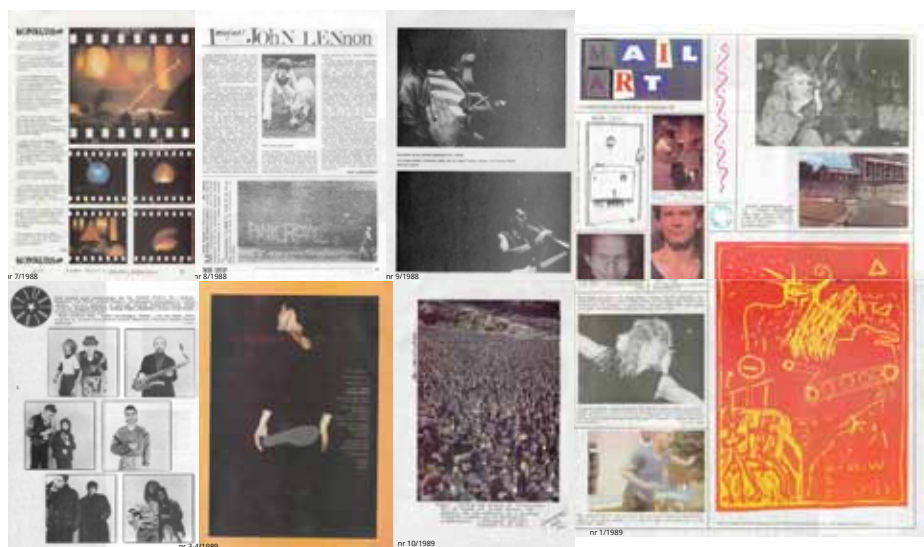
⁵²² Zob. (x), *Wielkie powodzenie konkursu „Z piosenką radziecką na Ty. Nagrody dla uczestników”*, „Non Stop” (1978) nr 1, s. 2.

⁵²³ *UWAGA KONKURS*, „Non Stop” (1983) nr 4, s. 24.

⁵²⁴ Zob. M.M., *Konkurs*, „Non Stop” (1988) nr 7, s. 31.

koncertów, publiczności, miejsc i sytuacji związanych z kulturą muzyczną. W ramach konkursu publikowano prace wybranych autorów, przy czym nie każde zdjęcie wiązało się z przyznaniem nagrody. Z czasem redakcja komentowała napływające materiały, wskazując, że część z nich nie nadaje się do druku z powodów jakościowych (ciemne, źle wywołane odbitki, brak opisów), a jednocześnie krytykowała pewną „grzeczność” późniejszych prac. Niejednoznaczność gratyfikacji pełniła funkcję regulacyjną: publikacja bez nagrody lub brak rozstrzygnięcia w danym miesiącu budowały prestiż zwycięstwa i ustanawiały redakcyjne kryteria jakości, czyniąc z zabawy także narzędzie selekcji i aspiracyjnej rywalizacji. Każdej opublikowanej fotografii towarzyszył krótki komentarz – czasem jednozdaniowy, a niekiedy wręcz jednosłowny – co budowało wrażenie dialogu i zachęcało do dalszej korespondencji. Charakterystycznym przykładem była publikacja zdjęcia pingwinów (autorstwa Svena Gillsäterera)⁵²⁵ z podpisem „Jarocin”, nadesłanego z autoironicznym listem: „Cześć! Wysyłam wam zdjęcie do «Fotokonkursu». Co prawda nie jestem autorką tego zdjęcia, ale mam nadzieję, że z podpisem «JAROCIN» nadaje się do publikacji. Pozdrowienia. Aleksandra Matuszek”, który redakcja skwitowała krótką odpowiedzią: „Nadaje się”⁵²⁶. Tego typu mikrointerakcje były istotnym narzędziem budowania obrazu „pisma czytelników”, w którym odbiorca współtworzył zawartość.

Rycina 76. Zdjęcia opublikowane w ramach konkursu fotograficznego



⁵²⁵ Szwedzki niezależny fotograf, wykładowca na temat przyrody i dzikich zwierząt, producent filmów dokumentalnych żyjący w latach 1921–2001. Zob. *About Sven*, <https://svengillsater.se/about-sven/> (23.08.2023).

⁵²⁶ *Fotokonkurs*, „Non Stop” (1989) nr 10, s. 31.

Rycina 77. Przykłady nagrodzonych listów w ramach *Listu Miesiąca*

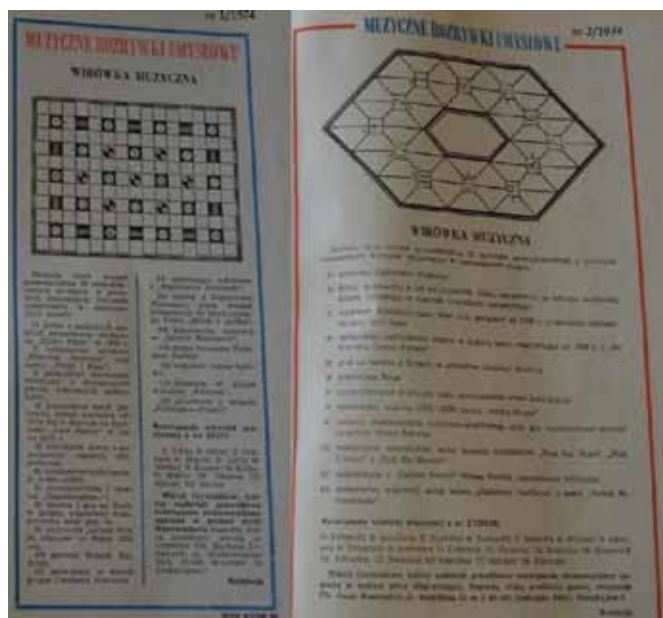
W podobnym duchu utrzymano zabawę polegającą na typowaniu listy przebojów czy plebiscytów: *Top-pop typuj Non Stop* oraz *Najpopularniejsze w roku...*⁵²⁷. Mechanizm łączył rozrywkę z regularnością lektury: osoby, których typowania były najbliższe właściwemu notowaniu, mogły brać udział w losowaniu nagród (z czasem dopuszczono wszystkich korespondentów), a lista zwycięzców pojawiała się zwykle w kolejnym numerze. W tym obszarze widoczne były dwa modele gratyfikacji: masowy, oparty na losowaniu wśród wszystkich korespondentów oraz elitarny – związany z wyróżnieniami za wiedzę lub szczególną jakość, oryginalność lub humor wypowiedzi (co będzie widoczne przy nagrodzie za *List Miesiąca*). Oba mechanizmy sprzyjały utrzymaniu rytmu korespondencji i regularnego kontaktu z pismem. Z kolei *List Miesiąca* (z publikowanym m.in. w dziale *Obladi Oblada*) nagradzał wyróżniającą się korespondencję – najczęściej za humor, ironię, niebanalną historię lub pomysł formalny (rycina 77). Nagroda za najciekawszą korespondencję była przyznawana rzadko. Od momentu jej ogłoszenia w numerze czwartym 1988 roku, otrzymało ją jedynie kilku czytelników, co podkreśla jej elitarny charakter. Wyróżnieni otrzymywali w nagrodę płytę fonograficzną. Pierwszym laureatem był Anonim, a kolejnym

⁵²⁷ Tytuł dokańczany był konkretnym rokiem, którego dotyczyła lista nagrodzonych.

Przemysław Sikorski, nagrodzony za refleksje dotyczące twórczości Grzegorza Ciechowskiego oraz zespołu Republika. Płytę otrzymała również Cindi za *post scriptum* do listu opublikowanego w numerze 8 z 1988 roku, w którym wyraziła swoją opinię o magazynie „Non Stop”. Wśród nagrodzonych znaleźli się także Jacek, Marek i Mariusz – wyróżnieni w drodze losowania za listy poświęcone przemysłowi fonograficznemu, w tym działalności firmy Pronit. Ostatni nagrodzony list, opublikowany w dziesiątym numerze 1988 roku, dotyczył „Non Stopu” i wyróżniał się oryginalną formą, opartą na użyciu łacińskich, angielskich i niemieckich określeń do opisu członków i współpracowników redakcji. Sama selekcja listów i publikowanie nagrodzonych przykładów wzmacniały poczucie „żywego obiegu” między redakcją a czytelnikami.

Formą pośrednią pomiędzy sprawdzaniem wiedzy a zabawą była krzyżówka muzyczna, publikowana w latach 1973–1974 w rubryce *Rozrywki muzyczne* (później *Muzyczne rozrywki umysłowe* – rycina 78). Jej pytania bezpośrednio nawiązywały do materiałów publikowanych w danym numerze, dzięki czemu każdy czytelnik, niezależnie od poziomu zaawansowania, mógł wziąć udział w zabawie, pod warunkiem uważnej lektury pisma. Po przesłaniu poprawnych odpowiedzi uczestnicy brali udział w losowaniu nagród, którymi były płyty długogrające.

Rycina 78. Przykład krzyżówki muzycznej w „NS”



Szczególnym przykładem realizacji funkcji rozrywkowej o charakterze refleksyjnym była autorska gra planszowa *Gra w Jarocin* (rycina 79), opublikowana na początku lat dziewięćdziesiątych. Forma ta wykraczała poza klasyczne schematy konkursowe, oferując czytelnikowi symulację mechanizmów rządzących przemysłem muzycznym. Gra, choć utrzymana w konwencji zabawy, ujawniała strukturalne bariery kariery artystycznej, wskazując na czynniki niezależne od talentu, takie jak instytucjonalne ograniczenia czy przypadkowość sukcesu. W tym sensie rozrywka stawała się narzędziem krytycznego namysłu nad rzeczywistością kulturową.

Rycina 79. *Gra w Jarocin* jako forma rozrywki dla czytelników publikowana na łamach „NS”



Rozrywka redakcyjna obejmowała również nagrody, które same w sobie stawały się tematem wypowiedzi. Najważniejszą z nich był *Puchar Non Stopu* – doroczna nagroda przyznawana przez kolegium redakcyjne osobie lub instytucji, która w roku poprzednim wniosła szczególnie wartościowy wkład w rozwój polskiej muzyki rozrywkowej lub szerzej rozumianego przemysłu rozrywkowego. U podstaw ustanowienia nagrody leżała nie tylko chęć wyróżniania osiągnięć, ale również reakcja na niedostateczne zainteresowanie

instytucji branżowych docenianiem pracy artystów oraz ludzi zaplecza muzycznego – tych, których częściej krytykowano lub pomijano milczeniem⁵²⁸. Pierwszym laureatem (za 1978 rok) był Jerzy Skrzek – nagrodzony za osiągnięcia w muzyce współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem popularyzacji muzyki elektronicznej. W 1980 roku wyróżniono Aleksandra Maliszewskiego (m.in. za poziom artystyczny zespołów Alex Band i Vox), w 1981 – Michała Urbaniaka. Wśród laureatów znalazła się także Sekcja Importu Estrady i Folkloru P.A.A. Pagart (za 1984 rok) za aktywność impresaryjną i sprowadzanie do Polski ważnych wykonawców zagranicznych, a w 1985 roku Ireneusz Dudek – doceniony m.in. za konsekwentne propagowanie rocka i postawę twórczą świadomą ograniczeń komercyjnych⁵²⁹. Ostatnim wyróżnionym (w 1987 roku) był Centralny Klub Politechniki Warszawskiej „Stodoła” – nagrodzony za działalność popularyzatorską i wspieranie zarówno znanych artystów, jak i debutantów, zwłaszcza w obszarze rocka. Nie we wszystkich latach nagrodę przyznawano. Brak Pucharu w 1982 roku wiązano z realiami stanu wojennego i przerwami w funkcjonowaniu prasy, a w 1983 roku – z przetasowaniami redakcyjnymi po odejściu Andrzeja Tylczyńskiego z funkcji redaktora naczelnego. W 1986 roku redakcja argumentowała nieprzyznanie nagrody brakiem znaczących osiągnięć na krajowej scenie w roku poprzednim, ujmując ten stan rzeczy w charakterystycznie publicystycznym, oceniającym tonie⁵³⁰. Mimo to *Puchar Non Stopu* pełnił funkcję symbolicznej gratyfikacji, wpisując się w publicystyczną misję pisma oraz wzmacniając jego pozycję jako arbitra wartości w obszarze kultury popularnej. Co więcej, podobnie jak współczesne rozdania nagród (np. Oscary), wyróżnienie to nie funkcjonowało wyłącznie jako akt honorowania osiągnięć, lecz jako wydarzenie komunikacyjne skierowane do odbiorców pisma. Publikacja decyzji redakcji, uzasadnień nadawała nagrodzie wymiar narracyjny i emocjonalny, umożliwiając czytelnikom konfrontację werdyktów z własnymi ocenami i preferencjami muzycznymi, co było zauważalne w listach do redakcji nadsyłanych zaraz po ukazaniu się numeru publikującego wyniki. W tym sensie *Puchar Non Stopu* pełnił funkcję rozrywkową jako element spektaklu symbolicznego, porządkującego hierarchie i inicjującego publicystyczną dyskusję wokół muzyki.

W rezultacie gry, zabawy i nagrody pełniły w „Non Stopie” więcej niż jedną rolę. Oprócz oczywistego wymiaru ludycznego stanowiły narzędzie włączania odbiorcy w obieg pisma (korespondencja, udział w konkursach, publikacja prac), jednocześnie pełniąc funkcję integracyjną, budując więź między redakcją a odbiorcami oraz umacniając poczucie przynależności do wspólnoty

⁵²⁸ Redakcja, *Puchar Non Stopu*, „Non Stop” (1979) nr 1, s. 1, 31.

⁵²⁹ J. Chojnacki, *Puchar dla DUDKA!*, „Non Stop” (1985) nr 2, s. 3.

⁵³⁰ *Puchar Non Stopu*, „Non Stop” (1986) nr 2, s. 2.

czytelników, a także wzmacniały cykliczność lektury (powroty do numerów, oczekiwanie na wyniki i listy zwycięzców), a zarazem miały potencjał edukacyjny: porządkowały wiedzę o muzyce, uczyły uważnego czytania i zachęcały do interpretowania kultury popularnej nie tylko jako rozrywki, ale jako pola społecznych znaczeń.

Nagrody były integralnym elementem tych form rozrywki, które w zdecydowanej większości miały charakter muzyczny. Płyty winylowe, kasety magnetofonowe, fotografie artystów czy materiały promocyjne pełniły funkcję nie tylko gratyfikacyjną, ale również edukacyjną i kulturotwórczą. W realiach gospodarki socjalistycznej dobra kultury, w tym fonografia, posiadały szczególną wartość symboliczną, a ich dystrybucja za pośrednictwem prasy stanowiła element pośredniego uczestnictwa w rynku kultury popularnej. W ten sposób funkcja rozrywkowa realizowana na łamach „Non Stopu” nie sprowadzała się zatem do czystej zabawy. Była ona elementem szerszej strategii komunikacyjnej i konkurencyjnej pisma, łączącej edukację muzyczną, kształtowanie kompetencji kulturowych oraz budowanie relacji z odbiorcą, przy jednoczesnej próbie wyróżnienia się spośród innych tytułów o podobnym charakterze. Rozrywka stawiała się narzędziem wychowania estetycznego i społecznego, wpisując się w charakter magazynu jako medium pokoleniowego, które nie tylko informowało o muzyce, lecz także uczyło, jak w niej uczestniczyć.

REKLAMA – FUNKCJA EKONOMICZNA

Funkcja ekonomiczna prasy muzycznej, realizowana przede wszystkim poprzez obecność reklamy oraz ogłoszeń, stanowi jeden z mniej eksponowanych, a jednocześnie kluczowych wymiarów funkcjonowania czasopism w realiach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W potocznym wyobrażeniu reklama kojarzy się głównie z gospodarką rynkową i logiką konkurencji, tymczasem również w systemie socjalistycznym pełniła określone role informacyjne, perswazyjne i organizacyjne. Jak wskazywał Tadeusz Sztucki, reklama w gospodarce planowej wpisywała się w planową działalność przekazywania „użytecznych informacji” o towarach i usługach, przy czym nie eliminowało to warstwy zachęty i budowania określonych postaw konsumenckich⁵³¹. Badacze reklamy socjalistycznej zwracają uwagę na jej odrębność wobec reklamy funkcjonującej w systemach rynkowych⁵³². Judyta Perczak

⁵³¹ Zob. T. Sztucki, *Zagadnienia skutecznej reklamy*, Warszawa 1965; tenże, *Planowanie Reklamy*, Warszawa 1967; tenże, *Miejsce i funkcje reklamy w zespole elementów aktywizacji sprzedaży*, Warszawa 1969.

⁵³² Zob. M. Strużycki (red.), *Reklama: organizacja i funkcjonowanie w gospodarce socjalistycznej*, Warszawa 1976; T. Sztucki, *Zagadnienia skutecznej reklamy*, Warszawa 1965; tenże, *Miejsce i funkcje*

wyróżnia trzy podstawowe nurty definicyjne: ujmujące reklamę wyłącznie jako informację, traktujące ją jako połączenie informacji i zachęty oraz podkreślające jej funkcję społeczną i wychowawczą⁵³³. W tym sensie reklama prasowa w PRL miała nie tylko promować konkretne produkty, ale również porządkować obieg dóbr, regulować popyt oraz pełnić rolę edukacyjną wobec konsumentów. Szczególną rolę odgrywała reklama w prasie specjalistycznej, gdzie kierowano ją do precyzyjnie określonego odbiorcy, o sprecyzowanych zainteresowaniach i potrzebach. W tym kontekście istotne jest także rozróżnienie między reklamą a ogłoszeniem: w praktyce PRL terminy te bywały używane wymiennie, jednak ich funkcje często się różnicowały – ogłoszenie opierało się przede wszystkim na informacji, reklama natomiast silniej uruchamiała perswazję⁵³⁴.

W prasie muzycznej funkcja ekonomiczna realizowała się w sposób specyficzny, ograniczony zarówno przez ramy planowania centralnego (papier, nakład, objętość), jak i przez charakter instytucjonalny wydawców. Z tego względu obecność reklam i ogłoszeń nie była wyłącznie „dodatkiem” do treści redakcyjnych, ale częścią infrastruktury utrzymania pisma, a zarazem elementem szerszego obiegu kultury, w tym fonografii, wydarzeń, sprzętu audio, usług edukacyjnych i pracy. Jednocześnie w przypadku czasopisma muzycznego szczególnie widoczne staje się napięcie pomiędzy oczekiwaniami czytelników (którzy chcieliby „więcej muzyki”) a wymaganiami ekonomicznymi i formalnymi (które narzucają konieczność umieszczania określonej liczby komunikatów promocyjno-informacyjnych).

Analiza materiału promocyjnego na łamach „NS” pokazuje, że najpopularniejszą formą wypowiedzi o charakterze reklamowym były rozumiane szeroko ogłoszenia – obejmujące zarówno ogłoszenia standardowe, jak i ogłoszenia

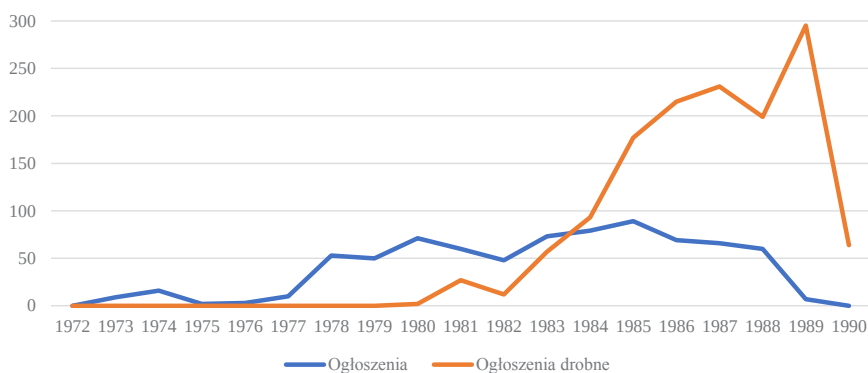
reklamy w zespole elementów aktywizacji sprzedaży, Warszawa 1969; M. Brzostowski, *Język reklamy*, Warszawa 1975; por. tenże, *Język reklamy prasowej*, Warszawa 1974; Z. Zawidzki, *Reklama prasowa*, Warszawa 1974; H. Kurta, *Reklama prasowa: (wybrane zagadnienia)*, Warszawa 1969; W. Torbus, H. Torbus, *Reklama*, Warszawa 1972; B. Słotwiński, *Prawo o reklamie: omówienie i zbiór przepisów*, Warszawa 1967, J. Perczak, *Polska reklama prasowa w latach 1945–1989: o reklamie, której nie było?*, Warszawa 2010; tenże, *Polish socialist advertising in 1945–1989: Status and sources of and outlooks for the research*, „Media Biznes Kultura” 9 (2020) nr 2, s. 133. por. także studia przypadków i artykuły problemowe: J. Wiechecka-Jachiewicz, cykl *Ekspozycja w sklepach „Argedu”*; J. Schroeder, *Znak towarowy – jego rola i zasady projektowania*, „Reklama” (1975) nr 4; E. Pawlak, *Światło i barwa w projektowaniu i kształtowaniu klimatu wnętrza*, „Reklama” (1986) nr 222; S.Z. Zakrzewski, *Reklama w okresie przedwojennym*, „Reklama” (1975) nr 4, s. 21; J. Witkowski, *Struktura ogłoszeń reklamowych zamieszczanych w codziennej prasie łódzkiej w latach 1970–1973*, „Reklama” (1975) nr 5, s. 8–10; W. Michalski, *Reklama prasowa XIX w. – Na usługach postępu technicznego*, „Reklama” (1979) nr 9, s. 21.

⁵³³ J. Perczak, *Polska reklama prasowa...*, dz. cyt., s. 43–44.

⁵³⁴ Zob. M. Brzostowski, *Teoretyczne podstawy reklamy prasowej*, Warszawa 1976, *passim*; tenże, *Techniki reklamy*, Warszawa 1977, *passim*; por. J. Perczak, *Polska reklama prasowa...*, dz. cyt., *passim*.

drobne⁵³⁵. Łącznie opublikowano 1942 ogłoszenia, z czego około 60% stanowiły ogłoszenia drobne. Ich liczba i intensywność publikacji zmieniały się w czasie. Początkowo pismo zamieszczało ich niewielką liczbę, jednak pod koniec lat siedemdziesiątych – wraz z utrwaleniem się formalnego statusu pisma jako tytułu ogłoszeniowego – nastąpił wyraźny wzrost (wykres 18). Apogeum tej tendencji przypadało na rok 1985, kiedy w największej liczbie numerów publikowano nawet 9⁵³⁶–10⁵³⁷ ogłoszeń zajmujących od pół kolumny do dwóch kolumn. Odminną dynamikę miały ogłoszenia drobne, które zaczęły pojawiać się dopiero od 1980 roku. Początkowo pojawiały się one sporadycznie – po kilka w numerze – jednak w połowie lat osiemdziesiątych ich liczba zaczęła gwałtownie rosnać. Największe nasilenie przypadało na rok 1989, kiedy w jednym numerze pojawiało się nawet 30–40 ogłoszeń drobnych. Wskazuje to na rosnącą rolę tej formy komunikacji jako taniego, gdyż cena takiego ogłoszenia wynosiła ok. 50 zł za słowo i 120 zł za 1 cm kw. w 1987 roku, a w kolejnym już 120 zł za słowo, a 200 zł za wymiarowe z 1989 r., dostępnego i względnie autonomicznego kanału wymiany informacji, szczególnie atrakcyjnego dla nadawców prywatnych oraz drobnych podmiotów usługowych. Na tle ogłoszeń reklama *sensu stricto* była formą wyraźnie mniej popularną. Liczba wypowiedzi reklamowych była o około 30% mniejsza niż liczba ogłoszeń. Taka struktura wynikała z dominującego w PRL przekonania, że w warunkach gospodarki planowej większe zapotrzebowanie istnieje na formy informacyjne niż na perswazyjne⁵³⁸.

Wykres 18. Tendencja zmian publikowania ogłoszeń w „Non Stopie”



Źródło: opracowanie własne

⁵³⁵ Krótkie ogłoszenia reklamowe zamieszczane w prasie, uporządkowane według kategorii, takich jak nieruchomości, motoryzacja czy rynek pracy. Zob. A.B., *ogłoszenie*, w: *Encyklopedia wiedzy o prasie*, dz. cyt., s. 155.

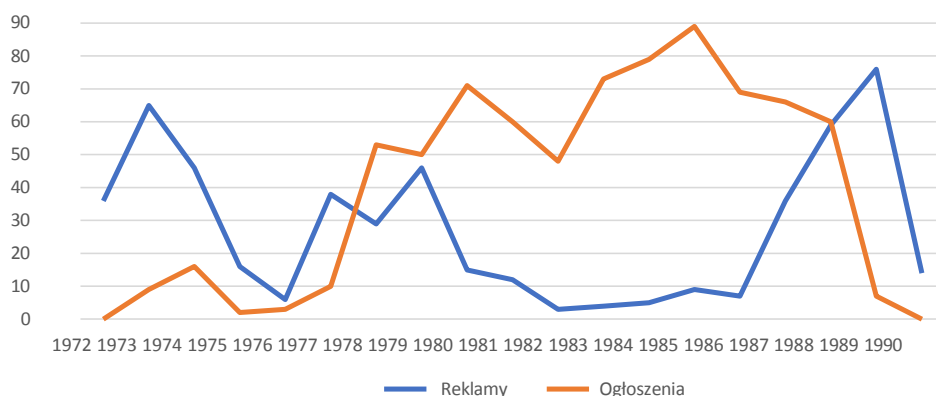
⁵³⁶ Np. lipiec 1980, czerwiec 1983 i 1984, czerwiec–sierpień 1985, czerwiec 1986, maj 1987.

⁵³⁷ M.in. maj i lipiec 1983, kwiecień i lipiec 1984, maj i wrzesień 1985.

⁵³⁸ M. Brzostowski, *Techniki reklamy*, Warszawa 1977, *passim*.

Ogłoszenia, dzięki swojej prostocie i użyteczności, lepiej spełniały tę funkcję. Dodatkowym czynnikiem był fakt, że znaczna część publikowanych komunikatów dotyczyła ofert pracy oraz usług edukacyjnych, które nie tylko pomagały utrzymać pismo, lecz były również lepiej postrzegane przez władze jako społecznie i wychowawczo pożądane, propagujące określone idee związane z etosem pracy i kształcenia zawodowego⁵³⁹. Rozkład reklamy w czasie nie był równomierny (wykres 19). Najwięcej reklam ukazywało się w początkowej i końcowej fazie wydawania czasopisma, natomiast najrzadziej pojawiały się one na początku lat osiemdziesiątych, co charakterystyczne jest dla trzeciego okresu funkcjonowania magazynu (pod redakcją Wojciecha Manna). W tym czasie reklamy ustępowały miejsca ogłoszeniom, przejmującym funkcję podstawowego nośnika komunikacji promocyjno-informacyjnej. Zjawisko to można wiązać zarówno z sytuacją społeczno-polityczną (stan wojenny, zwiększona kontrola cenzorska), jak i z przemianami organizacyjnymi w obrębie redakcji i wydawnictwa.

Wykres 19. Występowanie reklam i ogłoszeń na przestrzeni lat



Źródło: opracowanie własne

Co istotne, „Non Stop” oficjalnie funkcjonował jako pismo ogłoszeniowe uzupełniane o materiały wykraczające poza tematykę reklamy, co sprawiało, że obecność ogłoszeń była jego konstytutywnym elementem. Jednocześnie, zgodnie z deklaracjami Wydawnictwa „Epoka”, ambicją redakcji pozostawało przede wszystkim kształtowanie kultury muzycznej młodego odbiorcy oraz dostarczanie informacji o polskiej i zagranicznej scenie muzycznej, dlatego liczbę materiałów promocyjnych starano się ograniczać do niezbędnego minimum⁵⁴⁰. Dodatkowym

⁵³⁹ E. Sznajder, *Reklama w służbie społeczeństwa*, „Reklama” (1972) nr 9, s. 1–2.

⁵⁴⁰ E. Biedka, J. Fajęcki, S. Kwiatkowski, M. Łukasiewicz, M. Rosolak, A. Tekiel, A. Tylczyński, S. Zawadzki (red.), *Informator o wydawnictwie...*, dz. cyt., s. 13.

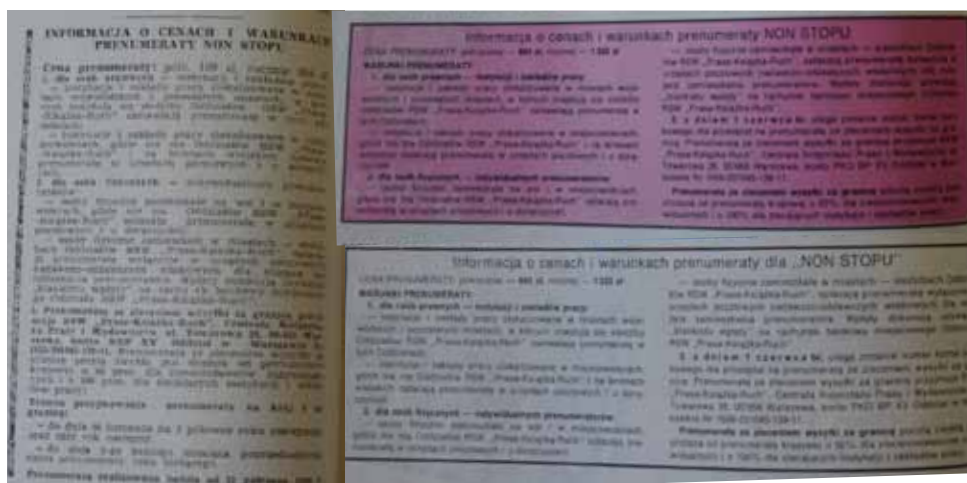
uwarunkowaniem był fakt, że „Non Stop” jako magazyn Stronnictwa Demokratycznego, pełnił także funkcję pośredniego wsparcia ekonomicznego dla innych tytułów prasowych tej opcji politycznej, co sprzyjało dominacji ogłoszeń pozamuzycznych, zwłaszcza związanych z rynkiem pracy i edukacją.

Wśród mechanizmów ekonomicznych, które wzmacniały stabilność funkcjonowania pisma, ważne miejsce zajmowała także prenumerata. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych informacja o możliwości prenumerowania „NS” była komunikowana regularnie, z wyraźnym rozróżnieniem na odbiorców indywidualnych i instytucjonalnych oraz z uwzględnieniem wysyłki zagranicznej (rycina 80, 81)⁵⁴¹.

Rycina 80. Ogłoszenie własne dotyczące możliwości prenumeraty „NS” umieszczone w numerze 1 z roku 1986



Rycina 81. Ogłoszenie dotyczące prenumeraty na przestrzeni czasu



⁵⁴¹ Informacja o cenach i warunkach prenumeraty Non Stop, „Non Stop” (1987) nr 1, s. 2.

Prenumerata, choć w PRL nakład ustalano administracyjnie, pełniła funkcję porządkującą: z jednej strony dawała wydawcy i redakcji przewidywalniejszy strumień wpływów, z drugiej stanowiła wskaźnik realnego, długofalowego zainteresowania. W warunkach inflacji końca dekady ceny rosły dynamicznie, co tym wyraźniej pokazuje, że prenumerata nie była wyłącznie „wygodą” odbiorcy, lecz elementem ekonomii przetrwania tytułu. Cena początkowa wynosiła 180 zł – półroczna i 360 – roczna, by w efekcie inflacji wzrosnąć do 780 zł – półroczna oraz 1560 zł – roczna. Jej znaczenie miało także wymiar relacyjny – regularne otrzymywanie numerów wzmacniało przywiązanie do marki pisma, skłonność do udziału w inicjatywach redakcyjnych (konkursach, plebiscytach), a w konsekwencji sprzyjało trwałemu włączaniu się czytelnika w wspólnotę skupioną wokół magazynu.

REKLAMA W „NON STOPIE”

Reklama w „Non Stopie” miała charakter wyraźnie podporządkowany warunkom epoki: była oszczędna formalnie, w wielu przypadkach bliższa komunikatowi informacyjnemu niż perswazyjnej kreacji znanej z prasy zachodniej. To dobrze koresponduje z ustaleniami badaczy reklamy socjalistycznej, którzy wskazują, że jej podstawowym wyróżnikiem miała być „użyteczność” komunikatu, rozumiana jako kompleksowość danych o ofercie, miejscu nabycia i warunkach skorzystania⁵⁴². Analiza reklam publikowanych na łamach „Non Stopu” pokazuje, że mimo ich relatywnie mniejszego udziału ilościowego w porównaniu z ogłoszeniami, pełniły one istotną funkcję kulturową i symboliczną. Reklama w tym magazynie nie była jednorodna ani formalnie, ani tematycznie; przeciwnie – tworzyła mozaikę komunikatów, które sytuowały pismo na styku kultury popularnej, życia codziennego oraz instytucjonalnego zaplecza gospodarki socjalistycznej. Przykłady jednostkowe pozwalają uchwycić, w jaki sposób reklama wpisywała się w profil pisma muzycznego, a jednocześnie ujawniała napięcia między jego ambicjami redakcyjnymi a realiami ekonomicznymi.

Najliczniejszą kategorię stanowiły reklamy przedsiębiorstw, w których eksponowano nazwę firmy oraz znak towarowy. Tego typu przekazy dominowały zwłaszcza w końcowej fazie wydawania czasopisma (koniec lat 80.), co wiązało się z rosnącym znaczeniem identyfikacji instytucjonalnej oraz przemianami zachodzącymi w sferze gospodarczej i politycznej u schyłku PRL. Drugą pod względem liczebności grupę tworzyły reklamy towarów, których udział

⁵⁴² M. Brzostowski, *Teoretyczne podstawy reklamy prasowej*, Warszawa 1976; J. Perczak, *Polska reklama prasowa w latach 1945–1989*, Warszawa 2010.

był szczególnie widoczny w początkowych latach funkcjonowania pisma, gdy liczba reklam przedsiębiorstw i produktów pozostawała na zbliżonym poziomie. W kolejnych latach nastąpił wyraźny wzrost przekazów promujących konkretne produkty, co mogło być związane z nasileniem propagandy sukcesu oraz próbami eksponowania materialnych efektów funkcjonowania gospodarki socjalistycznej. W tej kategorii mieściły się m.in. artykuły konsumpcyjne, fonografia, a w późniejszym okresie również sprzęt estradowy i instrumenty muzyczne. Mniejszy udział miały reklamy usług, obejmujące przede wszystkim oferty związane z naprawą i regeneracją sprzętu audio oraz działalnością instytucji ubezpieczeniowych. Obok nich pojawiały się reklamy o charakterze mieszanym, łączące elementy promocji przedsiębiorstwa i oferowanego towaru lub usługi. Najmniej liczną grupę stanowiły reklamy odnoszące się do miejsca, co wynikało zarówno z dominującej w PRL praktyki promowania punktów sprzedaży za pomocą witryn, jak i z przekonania, że bezpośrednia reklama sklepów w prasie była nietaktem. W „Non Stopie” miały one zazwyczaj charakter incydentalny i dotyczyły pojedynczych podmiotów, takich jak kina, sklepy czy domy książki, np. Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Tekstylno-Odzieżowe (dalej: WPTO) Ewa, kino „Gigant”, WPTO Senior sklep Zbyszek i Jagienka, Dom Książki czy WPTO i sklep Moda.

Wśród najczęściej reklamowanych firm w pierwszych latach wydawania pisma należały Zjednoczenie Gospodarki Rybnej w Szczecinie⁵⁴³ oraz Zakłady Gastronomiczne WSS „Społem”⁵⁴⁴. Ich obecność reklamowa wpisywała się w ogólnosystemowy obieg komunikatów promocyjno-informacyjnych charakterystyczny dla prasy PRL, niezależny od profilu tematycznego danego tytułu. Reklamy te miały przede wszystkim charakter informacyjny, akcentując zakres działalności i użyteczność oferowanych usług, co było zgodne z postulatem nadrzędnej roli informacji w reklamie socjalistycznej⁵⁴⁵.

⁵⁴³ Pierwsze przedsiębiorstwo powstało w 1960 roku i funkcjonowało do 1983 roku.

⁵⁴⁴ Początki „Społem” sięgają schyłku XIX wieku i związane są z narodzinami spółdzielczości spożywców w Polsce. Pomysłodawcą nazwy „Społem” był Stefan Żeromski, a sama nazwa związana z powołaniem dwutygodnika o tej samej nazwie mającego na celu propagowanie idei spółdzielczości. Początkowo oficjalną nazwą było Biuro Informacyjne, które przekształcono w Warszawski Związek Stowarzyszeń Spożywczych, a następnie Związek Polskich Stowarzyszeń Spożywców. W 1948 r. nastąpiła reorganizacja ruchu spółdzielczego, która wyłoniła poszczególne związki spółdzielcze oraz powołano Centralę Spółdzielni Spożywców „Społem”. W kolejnym roku zdecydowano się na usunięcie z nazwy „Społem” i przemianowano nazwę Centrali na Związek Spółdzielni Spożywców. Historyczną nazwę „Społem” przywrócono dopiero w 1957 r. W PRL ich działalność była niezwykle utrudniona z uwagi na ograniczanie przydziałów nowych sklepów, jednocześnie przejmując niekiedy nawet całe branże, przekazując je handlowi państwowemu. Zob. KZRSS Społem, *Historia*, <https://kzrss.spolem.org.pl/index.php/historia> (20.05.2023).

⁵⁴⁵ Zob. M. Strużycki (red.), *Reklama...*, dz. cyt., s. 82–83.

W ostatniej fazie wydawania „Non Stopu” wyraźniej zaznaczyła się obecność reklam podmiotów bezpośrednio związanych z zapleczem muzycznym i produkcją fonograficzną, w tym CCS Studio Nagrań. Należy zaznaczyć, że zanim rozpoczęto publikowanie jego reklam, na łamach pisma ukazał się materiał redakcyjny poświęcony temu studiu. Artykuł autorstwa Adama Grzegorzcyka *Jesteśmy w stanie to zrobić*, opublikowany w numerze 3 z 1987 r., koncentrował się na wyposażeniu technicznym studia i jego możliwościach produkcyjnych, a jego wydźwięk stał się przedmiotem polemiki czytelniczej zamieszczonej w późniejszym, lipcowym numerze. Przypadek ten unaocznia napięcia pojawiające się na styku przekazu redakcyjnego i reklamowego oraz potwierdza wysoki poziom wrażliwości odbiorców na granice perswazji⁵⁴⁶.

Wśród reklamowanych towarów istotne miejsce zajmowały produkty konsumpcyjne, takie jak filmy, oraz artykuły kosmetyczne, w tym m.in. krem Sollan i krem kosmetyczny Elf. Obecność tego typu reklam była zgodna z dominującą w PRL praktyką promowania towarów powszechnego użytku, uznawanych za społecznie neutralne i dopuszczalne w przekazach reklamowych. Szczególnie silnie zaznaczała się również reklama fonografii. Jednym z najaktywniejszych nadawców w tej kategorii był Pronit – państwowa wytwórnia płytowa dysponująca własną tłocznia płyt winylowych, której przekazy reklamowe miały charakter informacyjno-prestiżowy i legitymizowały krajową produkcję fonograficzną jako element oficjalnego obiegu kultury muzycznej⁵⁴⁷.

W końcowej fazie wydawania czasopisma wzrosło znaczenie reklam sprzętu estradowego i instrumentów muzycznych. Do najczęściej promowanych produktów należały m.in. wzmacniacze Mallroy oraz aparaty perkusyjne produkowane przez Spółdzielnię Pracy „Elektra”. Reklamy te, choć formalnie oszczędne, pełniły funkcję formacyjną, wskazując, jaki sprzęt uznawany był za „estradowy” i profesjonalny, a tym samym wpisywały się w proces stopniowej profesjonalizacji praktyk muzycznych w środowisku odbiorców pisma.

Warto podkreślić, że reklama w prasie muzycznej PRL miała także wymiar symboliczny, gdyż reklama prasowa w systemie socjalistycznym często budowała potrzeby, których nie zawsze mogła w pełni zaspokoić, stając się elementem gry pomiędzy obietnicą a realną dostępnością.

⁵⁴⁶ Zob. P. Nagłowski, *Gratuluję dobrego samopoczucia*, „Non Stop” (1987) nr 7, s. 19.

⁵⁴⁷ Zob. M. Majewski, *HISTORIA tłoczni płyt*, dz. cyt., *passim*.

OGŁOSZENIA I OGŁOSZENIA DROBNE

W odróżnieniu od reklamy, której nadawcami były niemal wyłącznie instytucje i przedsiębiorstwa, struktura nadawcza ogłoszeń w „Non Stopie” była wyraźnie zróżnicowana i dwudzielna. W przypadku ogłoszeń większego formatu dominowali nadawcy instytucjonalni: przedsiębiorstwa państwowe, zakłady pracy, zjednoczenia branżowe oraz instytucje edukacyjne. Ogłoszenia te miały charakter formalny i pełniły w szczególności funkcję informacyjną, zgodną z praktyką ogłoszeniową w prasie PRL⁵⁴⁸. Do najczęściej pojawiających się nadawców ogłoszeń należały m.in.: Kopalnia Węgla Kamiennego „Wujek”, Zabrzańskie Gwarectwo Węglowe wraz z Kopalnią Węgla Kamiennego „Makoszowy”, a także Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego „PZL-Rzeszów”. Istotną grupę stanowiły również instytucje edukacyjne funkcjonujące przy zakładach pracy, takie jak Zasadnicza Szkoła Górnicza KWK „Wujek” oraz Zasadnicza Szkoła Górnicza KWK „Makoszowy”, które często łączyły ofertę kształcenia zawodowego z perspektywą późniejszego zatrudnienia. W wariantie pośrednim pojawiały się ogłoszenia oferujące jednocześnie edukację i pracę, publikowane m.in. przez Hutnicze Przedsiębiorstwo Remontowe (Zakład nr 3) oraz 17–4 Ochotniczy Hufiec Pracy.

Z kolei w ogłoszeniach drobnych sytuacja wyglądała inaczej – dominował nadawca prywatny, który oferował sprzedaż, kupno, wymianę lub udostępnienie do reprodukcji (np. nagrań i płyt zachodnich), czyli dóbr szczególnie pożądanym w warunkach ograniczonego dostępu do zagranicznej fonografii. Innym towarem była informacja dotycząca np. fanklubów. Ta przewaga nadawcy prywatnego jest istotna, ponieważ pokazuje ogłoszenia drobne jako przestrzeń codziennej „mikroekonomii muzycznej”, tworzącej alternatywny obieg dóbr i informacji, w dużym stopniu odpowiadający realnym potrzebom odbiorców magazynu.

Drugą pod względem częstotliwości grupę nadawców ogłoszeń drobnych stanowiły firmy, dla których ta forma była po prostu tańsza, a zarazem pozwalała odróżnić się od dużych, instytucjonalnych przekazów promocyjnych – tych, które czytelnicy często postrzegali jako nachalne i zajmujące miejsce należne materiałom muzycznym. W praktyce rubryka ogłoszeń drobnych stawała się więc także sposobem „cichszej” obecności małych podmiotów gospodarczych w piśmie, bez wywoływania podobnego oporu jak w przypadku dużych ogłoszeń pozamuzycznych. Do najczęściej pojawiających się należały m.in. Radiomechanika, oferująca sprzęt estradowy i usługi naprawcze, Mark-Pro Custom

⁵⁴⁸ M. Brzostowski, *Teoretyczne podstawy reklamy prasowej*, Warszawa 1976, s. 21–22.

Guitars oraz Mayones⁵⁴⁹, zajmujące się produkcją gitar, Fonex, promujący sprzęt estradowy, a także L.A. Korespondencyjna Agencja Muzyczna, prowadząca wysyłkową sprzedaż książek i prasy o tematyce mieszanej. Szczególnym przypadkiem była firma Rock-Service, której ogłoszenia dotyczyły zarówno bieżącej organizacji działalności (np. przerw wakacyjnych czy zmian godzin urzędowania), jak i oferty usługowej. Jej obecność w ogłoszeniach była uzupełniona materiałem o charakterze reklamowym opublikowanym na łamach pisma w sierpniu 1988 roku.

Ten typ komunikatu dobrze pokazuje, jak ogłoszenie bywało w praktyce narzędziem budowania stałej relacji usługodawca–odbiorca: nie jednorazową zachętą, lecz kanałem utrzymywania kontaktu i regulowania dostępu do usług. Charakterystyczną kategorię stanowiły ogłoszenia drobne pozbawione jednoznacznie określonego nadawcy, publikowane w formie skrótowych, bezosobowych komunikatów, takich jak: „Pomoc fonoamatorom – nagrania. Informacje (koperta + znaczek)”⁵⁵⁰ lub „Teksty – skrytka pocztowa 34 (...)”⁵⁵¹. Najmniej liczną grupę nadawców stanowiły studia nagrań oraz fankluby zespołów, które wykorzystywały ogłoszenia głównie jako narzędzie informacyjne i kontaktowe.

W strukturze ogłoszeń drobnych wyodrębniały się również komunikaty odnoszące się do życia sceny amatorskiej. W kategorii „zespół” pojawiały się ogłoszenia dotyczące poszukiwania muzyków, tekściarzy, menedżerów lub ogłoszenia samych artystów szukających zespołu i współpracy. W praktyce rubryka ta stawała się narzędziem „łączenia” środowiska: ułatwiała tworzenie składów, przepływ kompetencji i budowanie lokalnych sieci, a więc pełniła funkcję organizującą scenę oddolną, często pozaformalną.

Ponadto analiza tematyczna ogłoszeń większego formatu pokazuje wyraźną dominację treści pozamuzycznych. Najliczniejszą kategorię stanowiły oferty pracy, kierowane głównie do górników, hutników i pracowników przemysłu, publikowane przez takie podmioty jak KWK „Wujek”, KWK „Makoszowy”, WSK „PZL-Rzeszów” czy Zabrzeńskie Gwarectwo Węglowe. Drugą pod względem liczebności grupę tworzyły usługi edukacyjne, oferowane przez szkoły zawodowe i przyzakładowe, a także przez instytucje łączące edukację z ofertą zatrudnienia. I tu warto zauważyć, że negatywny odbiór właśnie tego typu, potocznie określanych przez redakcję i czytelników mianem „górników”, nie wyczerpuje całego spektrum ich funkcjonowania w strukturze pisma. Choć komunikaty te były często krytykowane jako zajmujące przestrzeń przeznaczoną na treści *stricto* muzyczne, pełniły one również określoną funkcję adresową i systemową. „Non

⁵⁴⁹ Zob. J. Michalkiewicz-Waloszek, *Mayones – gitary, które pokochał świat*, <https://prestiztrojmiasto.pl/magazyn/91/kultura-sztuka-rozrywka/mayones-gitary-ktore-pokochal-swiat> (25.05.2023).

⁵⁵⁰ Ogłoszenia drobne, „Non Stop” (1986) nr 10, s. 15.

⁵⁵¹ Ogłoszenia drobne, „Non Stop” (1986) nr 11, s. 13.

Stop” jako magazyn kierowany przede wszystkim do młodego odbiorcy, docierał do grupy czytelników znajdujących się na etapie wyboru ścieżki edukacyjnej lub zawodowej, a więc potencjalnie zainteresowanych ofertami nauki zawodu, doksztalcania się lub podjęcia pracy. Z tej perspektywy pismo stanowiło dla ogłaszających się instytucji oraz zakładów pracy atrakcyjny kanał komunikacji, umożliwiając dotarcie do młodej, mobilnej i jeszcze nieustabilizowanej zawodowo grupy odbiorców. Ogłoszenia te wpisywały się tym samym w logikę reklamy i ogłoszeń socjalistycznych, których zadaniem było nie tylko informowanie, lecz także organizowanie obiegu siły roboczej oraz promowanie określonych wzorców społecznych, takich jak etos pracy, zdobywanie kwalifikacji i użyteczność zawodowa. Jednocześnie ogłoszenia edukacyjne i pracowniczko-edukacyjne stanowiły istotny element zaplecza ekonomicznego pisma. Ich regularna obecność zapewniała redakcji względną stabilność finansową i umożliwiała utrzymanie magazynu w warunkach ograniczeń objętościowych i nakładowych. W tym sensie „górnicy”, mimo wyraźnego dysonansu z oczekiwaniami części czytelników, pełnili funkcję pragmatycznego kompromisu między tożsamością pisma a realiami jego funkcjonowania w systemie prasowym PRL.

Pozostałą część stanowiły ogłoszenia klasyfikowane jako „inne”, obejmujące m.in. oferty wydawnictw i przedsiębiorstw okołomuzycznych, takich jak Spółdzielnia Pracy Instrumentarzy Muzycznych „Ton”, Firma DAREGA GmbH (import-eksport sprzętu muzycznego), Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, Polskie Nagrania czy Wydawnictwo Fonograficzne „Rogot”.

Odminną strukturę tematyczną miały ogłoszenia drobne, w których dominowała tematyka okołomuzyczna i muzyczna. Najczęściej dotyczyły one fonografii, instrumentów muzycznych, sprzętu estradowego, elektroniki oraz usług technicznych związanych z działalnością muzyczną. Istotny udział miały również ogłoszenia o charakterze mieszanym, łączące kilka kategorii przedmiotowych, np. instrumenty i sprzęt estradowy lub oprogramowanie muzyczne i komputerowe. W tym sensie ogłoszenia drobne tworzyły alternatywny, oddolny obieg informacji i dóbr kultury, odpowiadający realnym potrzebom odbiorców pisma. Na tle dominujących w ogłoszeniach instytucjonalnych tematów pracy i edukacji były one najbardziej spójne z profilem muzycznym „Non Stopu” i pełniły istotną funkcję integracyjną oraz środowiskotwórczą.

Zestawienie ogłoszeń większego formatu oraz ogłoszeń drobnych ujawnia wyraźną dychotomię funkcjonalną, która była charakterystyczna dla ekonomiki „Non Stopu” jako pisma muzycznego funkcjonującego w realiach PRL. Z jednej strony dominowały ogłoszenia systemowe – oferty pracy i usługi edukacyjne – które pełniły rolę formalnego zaplecza ekonomicznego tytułu. To one zapewniały stabilność finansową, wpisywały się w oczekiwania wydawcy i władz oraz realizowały społeczną i wychowawczą funkcję reklamy socjalistycznej.

Jednocześnie były one najbardziej widoczne, zajmowały relatywnie dużą przestrzeń łamów i najczęściej budziły irytację czytelników, co znajduje odzwierciedlenie w korespondencji publikowanej na łamach pisma.

Z drugiej strony ogłoszenia drobne – choć formalnie mniej prestiżowe i tańsze – okazały się najbardziej „muzyczną” częścią komunikacji ogłoszeniowej. To właśnie w nich dominowała tematyka fonograficzna, instrumentalna i okłomuzyczna, a nadawcą był najczęściej czytelnik: muzyk-amator, kolekcjoner płyt, fan, organizator niewielkich przedsięwzięć czy członek zespołu poszukujący współpracowników. Ogłoszenia te tworzyły nieformalną sieć wymiany dóbr, informacji i kontaktów, umożliwiając uczestnictwo w obiegu muzycznym w warunkach ograniczonego dostępu do rynku, sprzętu i fonografii. W tym sensie ogłoszenia drobne pełniły funkcję nie tylko ekonomiczną, lecz także integracyjną i środowiskotwórczą, wpisując się w charakter magazynu jako przestrzeni komunikacji wewnątrz subkultury muzycznej.

Z perspektywy redakcyjnej ogłoszenia – zarówno większego formatu, jak i drobne, a także reklamy były elementem niezbędnym do funkcjonowania pisma. Ich obecność determinowała układ numeru, objętość materiałów dziennikarskich oraz strategię łagodzenia ich „uciążliwości” dla odbiorcy, m.in. poprzez przesuwanie ich w mniej eksponowane części numeru. Jednocześnie redakcja konsekwentnie dążyła do zachowania równowagi między koniecznością ekonomiczną a tożsamością pisma, starając się, by najbardziej intensywna i autentyczna forma ogłoszeniowej aktywności czytelników – ogłoszenia drobne – pozostała możliwie blisko świata muzyki. W rezultacie materiały reklamowe i ogłoszeniowe w „Non Stopie” nie były jedynie neutralnym dodatkiem ani prostym narzędziem finansowania tytułu. Stanowiły one barometr napięć między systemem a praktyką kulturową, między logiką planowania a potrzebami środowiska muzycznego. Ich analiza pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób prasa muzyczna w PRL godziła funkcję ekonomiczną z rolą medium środowiskowego, tworząc przestrzeń, w której muzyka, praca, edukacja i codzienne strategie uczestnictwa w kulturze popularnej wzajemnie się przenikały.

SCENA MUZYCZNA – FUNKCJA POPULARYZATORSKA, EDUKACYJNA I KULTUROTWÓRCZA

Jedną z kluczowych funkcji realizowanych przez prasę muzyczną jest funkcja popularyzatorska, ściśle powiązana z edukacją kulturową oraz procesami kulturotwórczymi. W przeciwieństwie do funkcji informacyjnej, skoncentrowanej na przekazywaniu bieżących faktów, funkcja ta polega na systematycznym wprowadzaniu odbiorcy w świat muzyki, porządkowaniu zjawisk scenicznych,

budowaniu hierarchii znaczeń oraz kształtowaniu kompetencji interpretacyjnych. Jak wskazują badacze komunikowania masowego, media pełnią w tym zakresie rolę pośrednika między twórcami a publicznością, nie tylko odzwierciedlając rzeczywistość kulturową, lecz aktywnie ją współtworząc⁵⁵². W przypadku prasy muzycznej funkcja popularyzatorska realizowana jest przede wszystkim poprzez konstruowanie pojęcia „sceny muzycznej”⁵⁵³ – rozumianej nie wyłącznie jako zbiór artystów czy wydarzeń, lecz jako dynamiczny układ relacji między twórcami, instytucjami, mediami, publicznością oraz praktykami odbiorczymi. Jest to swoisty kalejdoskop – bogaty w różnorodne barwy i motywy, które tworzą spójną całość, ukazując, jak przenikanie się kultur, tradycji i współczesnych trendów sprawia, że muzyka staje się uniwersalnym językiem łączącym ludzi bez względu na ich pochodzenie⁵⁵⁴. Prasa nie tylko relacjonuje istnienie sceny, ale nadaje jej sens, granice i wewnętrzne podziały, wskazując, które zjawiska są istotne, nowatorskie, kontrowersyjne lub marginalne. W tym sensie czasopismo muzyczne staje się narzędziem symbolicznej mapy kultury popularnej.

Funkcja edukacyjna prasy muzycznej nie polega przy tym na formalnym nauczaniu, lecz na długofalowym procesie socjalizacji kulturowej. Poprzez recenzje, wywiady, reportaże, sylwetki artystów, analizy nurtów oraz relacje z wydarzeń, odbiorca stopniowo przyswaja język opisu muzyki, uczy się rozróżniać style, estetyki i postawy artystyczne, a także poznaje mechanizmy funkcjonowania przemysłu muzycznego. W ten sposób medium, jakim jest prasa wraz z prezentowaną w nim kulturą popularną prowadzi do sytuacji, gdzie odbiorca nie tylko konsumuje treści, lecz także negocjuje sensy i tożsamości⁵⁵⁵. W warunkach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej funkcja ta nabierała szczególnego znaczenia. Ograniczony dostęp do fonografii, koncertów zagranicznych artystów, zachodniej prasy oraz niezależnych źródeł informacji sprawiał, że prasa muzyczna pełniła rolę substytutu bezpośredniego uczestnictwa w kulturze muzycznej. Opisy płyt, relacje z koncertów, omówienia festiwali czy prezentacje sylwetek

⁵⁵² Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2005, s. 45–48; D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2007, s. 82–85.

⁵⁵³ Po raz pierwszy terminu „scena muzyczna” użył i naukowo zdefiniował w 1991 roku Will Straw, który rozumiał ją jako „przestrzeń kulturową, w której współistnieje szereg praktyk muzycznych wchodzących z sobą w interakcje w ramach procesów różnicowania się i według zróżnicowanych trajektorii wzajemnych zmian i wzajemnego inspirowania się” – W. Straw, *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, „Cultural Studies” 5 (1991) nr 3, s. 373.

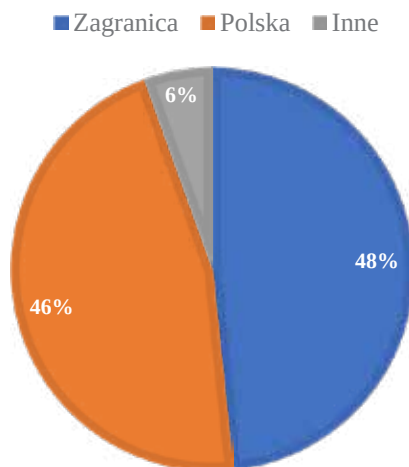
⁵⁵⁴ Powsinoga, *Niemiecka Muzyka Współczesna: Wprowadzenie do Sceny Muzycznej Niemiec – Od Rocka, Popu po Techno*, <https://powsinogi.pl/niemiecka-muzyka-wspolczesna/> (14.03.2024).

⁵⁵⁵ Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010; M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014; tenże, *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, Toruń 2017.

wykonawców stawały się dla wielu odbiorców podstawowym, a niekiedy jedynym kanałem kontaktu z globalną sceną muzyczną. Tym samym czasopisma takie jak „Non Stop” uczestniczyły w procesie „udostępniania świata”, przekraczając granice geograficzne, polityczne i instytucjonalne.

Funkcja kulturotwórcza prasy muzycznej ujawnia się w momencie, gdy medium przestaje być jedynie przekaznikiem informacji, a zaczyna inicjować i legitymizować określone praktyki kulturowe. Poprzez konsekwentne promowanie wybranych artystów, nurtów i wydarzeń, a także poprzez krytykę i polemikę, prasa muzyczna współtworzy kanon, wpływa na gusta odbiorców i przyczynia się do powstawania środowisk skupionych wokół określonych estetyk. W tym sensie „scena muzyczna” nie istnieje niezależnie od mediów, lecz jest przez nie nieustannie rekonstruowana. Na łamach „Non Stopu” funkcje popularyzatorska, edukacyjna i kulturotwórcza realizowane były wielotorowo. Obejmowały zarówno prezentację polskiej i zagranicznej sceny muzycznej, jak i budowanie świadomości mechanizmów ich funkcjonowania: od realiów pracy artysty, przez rolę festiwalu i instytucji, po relacje między twórcami a publicznością. Szczególnie istotne było przy tym traktowanie czytelnika nie jako biernego konsumenta treści, lecz jako potencjalnego uczestnika sceny – muzyka, organizatora, fana, krytyka czy przyszłego profesjonalisty branży.

Wykres 20. Ogólny topograficzny rozkład tematyki w „NS



Źródło: opracowanie własne

Analiza ilościowa treści publikowanych na łamach „Non Stopu” wskazuje, że w ogólnym ujęciu topograficznym scena krajowa i zagraniczna zajmowały porównywalne miejsce w strukturze tematycznej pisma, osiągając każdorazowo udział przekraczający 45% całego materiału (wykres 20). Taki rozkład świadczy

o konsekwentnej strategii redakcyjnej, polegającej na równoległym porządkowaniu rodzimego pola muzycznego oraz systematycznym wprowadzaniu czytelnika w międzynarodowy obieg kultury popularnej. Kategoria sceny polskiej obejmowała zarówno artystów już ugruntowanych w obiegu oficjalnym, jak i zespoły działające na jego peryferiach lub w ramach trzeciego obiegu⁵⁵⁶. Na łamach pisma pojawiały się więc materiały poświęcone takim formacjom jak Perfect, Lady Pank czy Republika, uczestniczącym w strukturach państwowego systemu kultury, obok zespołów wywodzących się z niezależnych środowisk punkowych i alternatywnych, m.in. Kryzys, Siekiera, Deuter czy Moskwa. Artyści ci opisywani byli nie tylko przez pryzmat twórczości, lecz także w odniesieniu do warunków koncertowych, zaplecza technicznego, możliwości nagraniowych oraz relacji z instytucjami kultury. Równocześnie redakcja poświęcała znaczną uwagę scenom lokalnym, ukazując ich geograficzne i środowiskowe zróżnicowanie. Przykładem mogą być teksty dotyczące sceny śląskiej (np. *Śląsk gada po nowemu*), w tym również wrocławskiej (np. *Wrocławski splin*), krakowskiej (np. *Pejzaż z hejnałem*), lubelskiej (*Lublin jakiego nie znamy*), poznańskiej (np. *Poznańskie próby i doświadczenia*) czy gdańskiej (np. *Przełom w Burdlu*), w których podkreślano wpływ lokalnej historii, struktury społecznej oraz zaplecza instytucjonalnego na kształtowanie się określonych nurtów i środowisk artystycznych. Dzięki temu scena polska prezentowana była jako dynamiczna sieć ośrodków, a nie jednorodny, scentralizowany system.

Scena zagraniczna obejmowała kraje zachodnie⁵⁵⁷, wśród których dominującą pozycję zajmowały Wielka Brytania i Stany Zjednoczone, a także ZSRR i państw RWPG. W ujęciu ilościowym szczególnie wyraźna była przewaga sceny brytyjskiej, która stanowiła około 40% całej problematyki zachodniej. Na łamach „Non Stopu” regularnie pojawiały się obszernie materiały poświęcone zespołom i artystom takim jak Metallica, Talking Heads, The Edge, Iron Maiden czy Marillion, a także twórcom amerykańskim, m.in. Bobowi Dylanowi, Alice’owi Cooperowi, Bruce’owi Springsteenowi czy zespołom z kręgu jazzu i fusion, jak Weather Report czy artyści związani z wytwórnią ECM. Teksty te miały charakter zarówno informacyjny, jak i interpretacyjny, często oparty na zagranicznej prasie muzycznej, relacjach z tras koncertowych oraz wywiadach przeprowadzanych przez dziennikarzy pisma. Uzupełnieniem dominującej problematyki brytyjsko-amerykańskiej były materiały dotyczące innych obszarów sceny zachodniej, w tym RFN, Holandii, Kanady czy Jamajki. Szczególnie istotne miejsce zajmowała muzyka reggae, popularyzowana poprzez sylwetki artystów

⁵⁵⁶ Zob. M. Pęczak, *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i Społeczeństwo” (1988) nr 3, s. 167–182; tenże, *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” (1988) nr 2, s. 25–35.

⁵⁵⁷ Jako kraje zachodnie klasyfikowane wszystkie kraje niebędące częścią ZSRR i krajów RWPG.

takich jak Bob Marley, Ziggy Marley czy Eek-A-Mouse, a także poprzez opisy jamajskiej sceny jako kulturowego kontekstu dla rozwoju tego gatunku. Wątki te korespondowały z równoległym rozwojem polskiej sceny reggae, reprezentowanej m.in. przez zespoły Izrael, Daab czy Bakszysz, co umożliwiało czytelnikowi porównywanie zjawisk lokalnych i globalnych.

Ważnym elementem popularyzatorskiej pracy redakcji było przybliżanie sceny zagranicznej poprzez materiały oparte na prasie obcojęzycznej, relacje z podróży oraz wywiady. Szczególną rolę odgrywali dziennikarze dysponujący dostępem do zachodnich tytułów (m.in. dzięki prenumeratom i kontaktom prywatnym) oraz mogący uczestniczyć w konferencjach prasowych czy trasach koncertowych. W tym kontekście na łamach pisma pojawiały się m.in. relacje i wywiady przygotowywane przez Romana Rogowieckiego (m.in. z muzykami Iron Maiden, Nazareth, Tangerine Dream czy Motörhead), Wojciecha Soporka, Romana Waschko, Grzegorza Brzozowicza, Wojciecha Manna i innych autorów relacjonujących wydarzenia i podróże zagraniczne. W ten sposób „Non Stop” nie tylko informował o artystach, lecz uczył czytelnika rozumienia mechanizmów produkcji i obiegu muzyki: od roli mediów, przez logistykę tras i koncertów, po znaczenie instytucji organizujących występy.

Wątek instytucjonalny ujawniał się szczególnie mocno w tekstach dotyczących organizacji koncertów zespołów zagranicznych w PRL. Organizacja tournée czy koncertu wymagała zgód instytucjonalnych m.in. Ministerstwa Kultury czy Urzędu do Spraw Wychowania, Kultury i Sztuki, spełnienia wymogów technicznych oraz wpasowania się w restrykcje polityczne i ekonomiczne. „Non Stop” pokazywał te procesy nie tylko jako tło, lecz jako realny czynnik kształtujący dostępność muzyki światowej w Polsce, wraz z ryzykiem niepowodzeń organizacyjnych, czego przykładem były opisy odwoływanych koncertów z powodu niedostosowania infrastruktury i warunków bezpieczeństwa. Jednym z takich wydarzeń był koncert zespołu Budgie w Białymstoku, który się nie odbył z uwagi na nieodpowiednie przygotowanie sceny, na której mieli wystąpić muzycy:

„Szefostwo Estrady zinterpretowało określenie «scena» po swojemu. Na boisku piłkarskim położono cyrkowy parkiet, nad nim zawieszono również cyrkową plandekę i ze spokojem czekano na przyjazd zespołu. (...) Goście kategorycznie odmówili wyładowania sprzętu, argumentując swoją decyzję względami bezpieczeństwa. (...) Wilgotne podłoże, przykryte podłogą, nie zabezpieczało dostatecznie przed przebiciami, które spowodować mogły śmiertelne porażenia prądem”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ M. Wiernik, *Odwołany koncert*, „Non Stop” (1982) nr 8, s. 6.

Według lokalnego organizatora winą za sytuację obarczono Pagart⁵⁵⁹, który podał niewystarczające informacje dotyczące wymagań technicznych. Problemem było to, że zapis w umowie nie zawierał dokładnych wytycznych, które zostały później przekazane ustnie w rozmowie telefonicznej. Innym opisywanym wydarzeniem był koncert Santo California – również w Białymstoku – czy Kraftwerku w Bydgoszczy z powodu deszczu i nieprofesjonalnego zadaszenia. W przypadku The Boomtown Rats doszło nawet do odwołania całego tournée grupy⁵⁶⁰.

Szczególną rolę w budowaniu obrazu sceny muzycznej odgrywały festiwałe, traktowane przez redakcję jako miejsca kondensacji zjawisk kulturowych. Relacje z takich wydarzeń jak Festiwal w Jarocinie, Jazz Jamboree, Rawa Blues czy Rock Arena nie ograniczały się do sprawozdań repertuarowych. Festiwałe przedstawiano jako przestrzeń konfrontacji estetyk, postaw artystycznych i publiczności, a także jako barometry nastrojów społecznych i kulturowych. Wydarzenia muzyczno-rozrywkowe były również przestrzenią, gdzie scena polska stykała się ze sceną zagraniczną, umożliwiające bezpośrednie porównania poziomu artystycznego, estetyk i profesjonalizmu. Dzięki temu czytelnik mógł sytuować rodzimych wykonawców w szerszym kontekście międzynarodowym, co wzmacniało proces budowania świadomości kulturowej i poczucia przynależności do globalnego obiegu muzyki.

Materiały zakwalifikowane do kategorii „inne”, stanowiące około 6% całości, obejmowały przekrojowe analizy historii gatunków, ewolucji stylów oraz zjawisk ponadnarodowych, których nie dało się jednoznacznie przypisać do konkretnej sceny geograficznej. Choć ilościowo marginalne, pełniły one istotną funkcję porządkującą, pozwalając sytuować zarówno scenę polską, jak i zagraniczną w szerszym kontekście rozwoju muzyki popularnej. W efekcie „Non Stop” konstruował obraz sceny muzycznej jako dynamicznego układu relacji pomiędzy lokalnością a globalnością, obiegiem oficjalnym i alternatywnym oraz centrum i peryferiami kultury.

⁵⁵⁹ JB, *Final i co dalej*, „Non Stop” (1984) nr 1, s. 20 i 24.

⁵⁶⁰ Była to utworzona w latach pięćdziesiątych w Warszawie Polska Agencja Artystyczna. Jej główną rolą było promowanie polskich artystów poprzez m.in.: organizację występów na festiwalach krajowych, jak festiwal w Sopocie oraz zagraniczne występy. Dodatkowo pełnili rolę pośredników w sprowadzaniu do kraju artystów zagranicznych. Ponadto kontrolowali dostępność i dystrybucję zagranicznych płyt, kaset, a także innych nośników zawierających muzykę, literaturę i filmy. Co więcej, Pagart, który był praktycznie monopolistą, mając na uwadze zagraniczne kontrakty polskich zespołów oraz zagranicznych zespołów występujących w Polsce był jednym z głównych organizatorów występów zespołów zagranicznych w Polsce.

MUZYKA ROZRYWKOWA – IDIOMY MUZYCZNE

Podobnie jak w przypadku typologii gatunków dziennikarskich, także w muzyce pojawiają się trudności z jednoznacznym przypisywaniem konkretnych utworów do kategorii⁵⁶¹. Zagadnienie gatunku muzycznego pozostaje złożone, jednak w obrębie muzyki popularnej szczególnie silnie wiąże się z tym, w jaki sposób odbiorcy identyfikują się z określonymi typami brzmień i repertuaru. Etykiety gatunkowe nie tylko porządkują muzykę, lecz także sugerują istnienie określonej publiczności (odbiorców) oraz nadawców (twórców), prowadząc do pytań o to, kto muzykę wytwarza i kto ją konsumuje. Równocześnie dyskusje wokół gatunków ujawniają liczne niejednoznaczności terminologiczne i klasyfikacyjne, co wskazuje na świadomość ich historycznej zmienności oraz rozmywania się granic w czasie⁵⁶². W praktyce analiza stylu, formy czy treści prowadzi często do wniosku, że im głębiej bada się zbiór utworów przypisywanych do jednej etykiety, tym bardziej widoczne stają się między nimi różnice. Oznacza to, że gatunki nie są stałymi zbiorami empirycznie mierzalnych cech dźwiękowych, lecz raczej relacjami pomiędzy tekstami, których podobieństwo może być definiowane zależnie od tego, do czego dana etykieta jest używana. Co więcej, „podobieństwo” nie musi dotyczyć wyłącznie brzmienia: może uwzględniać także czynniki takie jak: narodowość, klasa, rasa, płeć czy funkcje społeczne.

W bliskim sąsiedztwie pojęcia gatunku funkcjonuje termin styl, rozumiany jako całościowy zespół uwarunkowań obejmujących społeczną funkcję, treści (w tym emocje), formę oraz środki warsztatowe⁵⁶³. Bywa rozpatrywany w kategoriach *stricte* dźwiękowych, przy czym nadrzędną kategorią estetyczną pozostają

⁵⁶¹ Zob. K. Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, London – New York 1999.

⁵⁶² Zob. F. Fabbri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, w: *Popular Music Perspectives*, red. D. Horn, P. Tagg, Exeter 1982, s. 52–81; S. Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Farnham 2007, *passim*; V.C. Schmutz, *The Classification and Consecration of Popular Music: Critical Discourse and Cultural Hierarchies*, PhD Thesis conducted at the Faculty of History and Arts at Erasmus University Rotterdam under supervision of H.G. Schmid, Rotterdam 2009, https://www.researchgate.net/publication/254805496_The_Classification_and_Consecration_of_Popular_Music_Critical_Discourse_and_Cultural_Hierarchies, (22.07.2023); M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny...*, dz. cyt.; R. Shuker, *Understanding Popular Music Culture*, New York 2016; D. Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, California 2016; J.C. Lena, *Banding Together How Communities Create Genres in Popular Music*, Oxford 2012.; M. Gradowski, *Big Beat...*, dz. cyt.; A. Moore, *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock*, <http://www.allanmoore.org.uk/questionstyle.pdf> (20.01.2024); tenże, *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, „Music & Letters” 82 (2011) nr 3, s. 432–442.

⁵⁶³ S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, Kraków 1960, s. 7; por. Z. Helman, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” V (2006), s. 11–20; M.M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria

gatunki muzyczne⁵⁶⁴. W ich ramach mogą współistnieć rozmaite formy i style, a o granicach gatunków decydują m.in. kryteria stylu, takie jak: funkcja społeczna dzieła, okoliczności wykonawcze oraz czynniki materiałowe i fakturalne⁵⁶⁵. W zależności od tego, który komponent uznaje się za rozstrzygający, powstają odmienne klasyfikacje: jedne bazują na funkcji społecznej (np. muzyka ludowa, estradowa, religijna, tworzona przez profesjonalistów czy przeznaczona do celów pedagogicznych), inne na sposobie użycia dźwięku jako środka wyrazu (np. muzyka sceniczna, filmowa, programowa, pieśń solowa lub chóralna), kolejne zaś na cechach materiałowych i fakturalnych (np. wokalna/instrumentalna, jedno- i wielogłosowa, polifoniczna/homofoniczna, oparta na określonych założeniach strukturalnych)⁵⁶⁶.

W tym miejscu pojawia się pytanie o miejsce muzyki rozrywkowej, która silnie przeniknęła do codzienności, stając się ważnym składnikiem kultury symbolicznej, a równocześnie istotnym elementem rynku komercyjnego. Zazwyczaj termin „muzyka rozrywkowa” odnosi się do tego, co na gruncie badań bywa określane jako muzyka popularna, tworzona i wykonywana przede wszystkim w celach rozrywkowych i komercyjnych⁵⁶⁷. W niniejszej książce przyjęto właśnie to ujęcie synonimiczne, traktując muzykę rozrywkową i popularną jako określenie różnorodnej gatunkowo muzyki nastawionej na masowego odbiorcę, odpowiadającej uśrednionym gustom publiczności oraz pełniącej funkcje rozrywkowe, estetyczne i integracyjne⁵⁶⁸. Tego typu muzyka bywa rozpoznawana jako „łatwa w odbiorze”, choć owa przystępność nie wyklucza złożoności procesów twórczych ani znaczenia umiejętności i wizji autora⁵⁶⁹. Jest ona produkowana, dystrybuowana i reprodukowana przez przemysł muzyczny, a następnie upowszechniana przez media masowe, co czyni ją rynkowo dostępnym dobrem kulturowym. Jednocześnie jako element codziennych praktyk słuchania, muzyka ta jest współkształtowana przez preferencje jednostkowe, wpływ środowiska,

Muzyki” (2012) nr 1, s. 7–50; W. Apel, R.T. Daniel, *The Harvard Brief Dictionary of Music*, New York 1971, s. 287.

⁵⁶⁴ W muzykologii zazwyczaj styl traktowany jest jako kategoria nadrzędna w stosunku do gatunku, jednak w odniesieniu do muzyki popularnej doszło do przesunięcia znaczeń stylu i gatunku. Zob. M. Gradowski, *Big Beat...*, dz. cyt., s. 31–36.

⁵⁶⁵ S. Łobaczewska, *Style muzyczne...*, dz. cyt., s. 16.

⁵⁶⁶ Tamże, s. 17–27.

⁵⁶⁷ Zob. R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York 1983, s. 236; por. R. Shuker, *Understanding Popular Music Culture...*, dz. cyt., s. 3–7.

⁵⁶⁸ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 96 (2017) nr 3, s. 14; J. Kasperski, *Historia muzyki popularnej*, Warszawa 2019, s. 5–9.

⁵⁶⁹ S. Frith, S. Frith, *Towards an Aesthetic of Popular Music*, w: *Taking Popular Music Seriously, Selected Essays*, red. S. Frith, Farnham 2007, s. 257–273; J. Blacking, *How musical is man?*, Seattle – London 2000, s. 113.

oddziaływanie mediów oraz uwarunkowania klasowe, szczególnie w sferze wyborów estetycznych⁵⁷⁰.

Przemysł muzyczny od dawna posługuje się praktycznymi systemami klasyfikacji repertuaru, tworzonymi na potrzeby dystrybucji, sprzedaży i analiz rynkowych. Mają one zwykle charakter hierarchiczny – od szerokich kategorii gatunkowych, przez pododmiany stylistyczne, po wykonawców i konkretne wydawnictwa, i są stosowane zarówno przez wytwórnie fonograficzne oraz instytucje zarządzające prawami autorskimi, jak i przez serwisy internetowe⁵⁷¹ ułatwiające użytkownikom poruszanie się po rozbudowanych katalogach muzycznych. Taksonomie te, choć nie zawsze spójne terminologicznie, pokazują funkcjonowanie gatunków jako narzędzi porządkowania, wyszukiwania i interpretacji repertuaru. Logika podobnych klasyfikacji stanowiła punkt odniesienia także dla przyjętych w badaniu „NS” rozwiązań metodologicznych⁵⁷². W ten sposób wytypowano następujące kategorie: rock (w tym jego podgatunki i odmiany jak: hard rock, rock alternatywny, rock artystyczny itp.), heavy metal, jazz, blues, R’n’B i soul, łączących w sobie elementy muzyki gospel, piosenka (w tym poezja śpiewana, piosenka aktorska, piosenka kabaretowa, musical), która łączy w sobie aktorskie środki wyrazu wraz z muzycznymi. Istotna jest

⁵⁷⁰ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako forma...*, dz. cyt.

⁵⁷¹ Zob. Amazon, <https://www.amazon.com/> (16.03.2021); AllMusic, *Genres*, <https://www.allmusic.com/genres> (16.03.2022).

⁵⁷² Przy kategoryzacji tematyki gatunkowej wykorzystano istniejące taksonomie muzyczne oraz klasyfikacje stosowane przez instytucje i podmioty monitorujące rynek fonograficzny i audiowizualny, a także ustalenia badaczy muzyki popularnej zajmujących się problematyką gatunku i stylu. Uzupełnieniem były opracowania encyklopedyczne, słownikowe i przewodnikowe dotyczące muzyki klasycznej, rozrywkowej i jazzowej oraz prace syntetyczne poświęcone historii muzyki popularnej. Zob. F. Pachet, D. Cazaly, *A Taxonomy of Musical Genres*, Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO), Paris, April 2000, https://www.researchgate.net/publication/239745181_A_classification_of_musical_genre (13.08.2022); por. J.J. Aucouturier, F. Pachet, *Representing Musical Genre: A State of the Art*, „Journal of New Music Research” 32 (2003) nr 1, s. 83–93; RWC Music Database, <https://staff.aist.go.jp/m.goto/RWC-MDB/> (16.03.2023); ASCAP, <https://www.ascap.com/> (16.03.2022); SACEM, <https://www.sacem.fr/> (16.03.2023); IFPI – International Federation of the Phonographic Industry, <https://www.ifpi.org/> (16.03.2023); Amazon, <https://www.amazon.com/> (16.03.2021); AllMusic, *Genres*, <https://www.allmusic.com/genres> (16.03.2022); S. Borthwick, R. Moy, *Popular Music Genres: An Introduction*, New York 2004; L. Starr, C. Waterman, *American Popular Music: from minstrelsy to MP3*, Washington 2010; A. Bennett, S. Waksman (red.), *The SAGE Handbook of Popular Music*, Los Angeles 2015; K. Negus, *Music Genres and Corporate Cultures*, London – New York 1999; D. Brackett, *Categorizing Sound...*, dz. cyt.; J.W. Reiss, *Encyklopedia muzyki*, Poznań [i in.] 1924; W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000; A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000; R. Waschko, *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 2000; J. Kasperski, *Historia...*, dz. cyt.

tu aktorska interpretacja tekstu. Kolejną kategorię stanowi muzyka poważna⁵⁷³ (inaczej określana klasyczną)⁵⁷⁴, muzyka popularna (w znaczeniu pop) zawierająca w sobie szeroko pojętą muzykę filmową, disco, folk, country, muzykę elektroniczną, hip-hop i rap oraz reggae. Osobno spod rocka wyróżniono new wave (w Polsce częściej używano sformułowania: nowa fala), będącą stylem zrodzonym w drugiej połowie lat siedemdziesiątych z tzw. podziemnego punk-rocka⁵⁷⁵ oraz rock'n'roll stanowiący pierwszą fazę w rozwoju kultury rockowej⁵⁷⁶. Dodatkową kategorię stanowią „Inne”, na które składają się idiomy omawiane jedynie raz, np. funk, Ju-Ju, Mbalax, natural sounds, a także mieszane, wśród których są wypowiedzi łączące dwa lub więcej idiomy jak np.: pop i rock czy blues, jazz i rock itd.

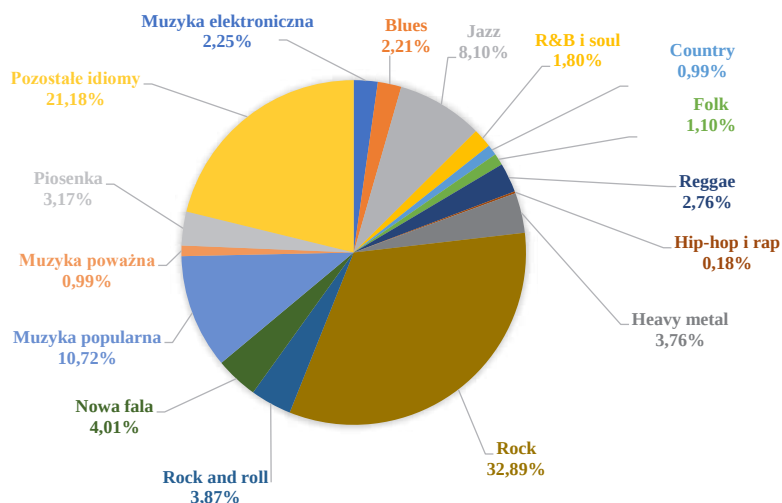
Rozkład idiomów muzycznych na łamach magazynu (wykres 21) wskazuje, że największą część stanowiły wypowiedzi dotyczące szeroko rozumianego rocka (32,89%), przy czym osobno wyodrębnione segmenty rock'n'rolla (3,87%) i nowej fali (4,01%) dodatkowo wzmacniają dominację „rodziny rockowej” w ogólnej strukturze tematycznej. Istotny udział miała też muzyka popularna (10,72%) oraz jazz (8,10%), a dalej mniejsze kategorie, m.in. reggae (2,76%), muzyka elektroniczna (2,25%) czy blues (2,21%). Pozostałe gatunki, w tym mieszane i incydentalne, tworzyły łącznie wyraźny blok (21,18%), co sugeruje szerokie spektrum zainteresowań redakcji, nawet jeśli główny ciężar narracji przesunął się w stronę rocka.

⁵⁷³ L. Borhulevych, *Medialne formy popularyzacji muzyki poważnej*, „Rozprawy Społeczne” 10 (2016) nr 3, s. 29. Por. R.G. Pauly, *Music in the Classic Period*, Englewood Cliffs 1988, s. 3–4; T.C. Owens, *Classical Music*, w: *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*, red. P.N. Stearns, Oxford 2000.

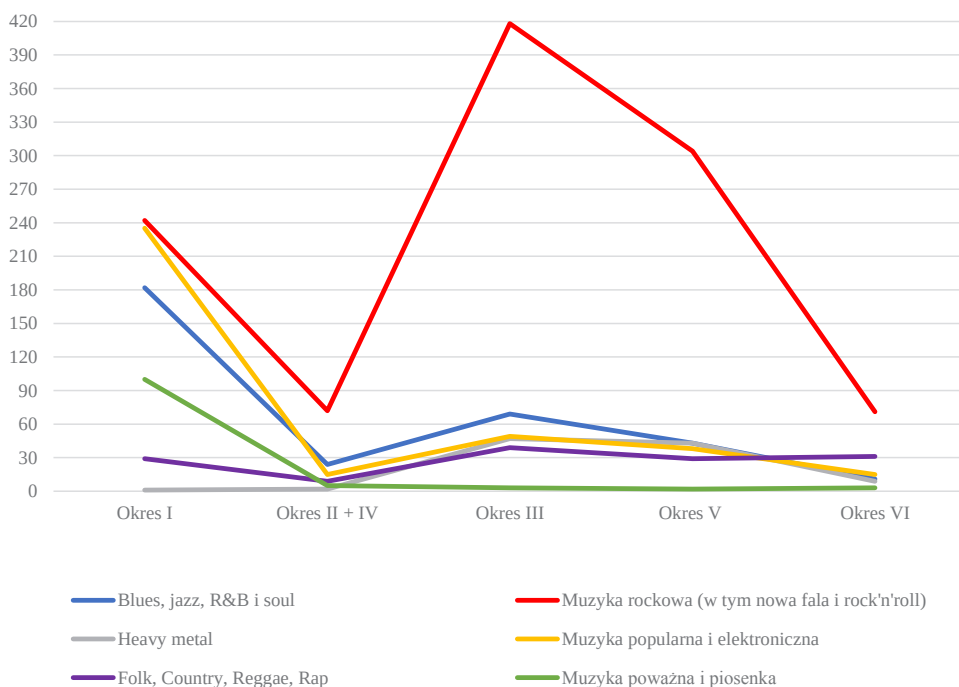
⁵⁷⁴ Muzyka klasyczna rozumiana jako muzyka tworzona w oparciu o klasyczne wzorce, stanowiące kanon muzyki artystycznej, muzyka autonomiczna – przeznaczona tylko do słuchania, o walorach i ambicjach artystycznych. Obejmuje całą muzykę akademicką, świecką i sakralną, tworzoną na przestrzeni XI–XXI w. Synonimicznie traktowana z określeniem „muzyka poważna”. Por. B. Nettl, *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Champaign 1995, s. 3.

⁵⁷⁵ Nazwa tego stylu jest jednym z najbardziej nieostrych i niejednoznacznych określeń w stosunku do nazwy stylu. Powodem może być niezwykle zróżnicowanie artystów zaliczanych do tego stylu (według dyskografii *Who's New Wave in Music* z 1985 roku do samego nurtu zaliczono ponad 130 odmiennych kategorii). Co więcej, ich odmienność od punk-rockowców opierała się bardziej na sferze obyczajowej niż muzycznej. Dodatkowo sam termin miał być swoistym wytrychem, mającym zasugerować odcięcie się od nihilistycznego, antysystemowego, anarchistycznego, dla zbyt wąskiej publiki punka, jednocześnie ukazując, iż produkcje tego nurtu są inne – nie tak drastyczne i kontrowersyjne.

⁵⁷⁶ W. Panek, *Nowa fala rocka*, w: *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, dz. cyt., s. 243.

Wykres 21. Podział idiomów muzycznych w „NS”.

Źródło: opracowanie własne

Wykres 22. Popularność rocka na tle grup gatunków w poszczególnych okresach

Źródło: opracowanie własne

Na przewagę tematyki rockowej – szczególnie w trzecim, czwartym i piątym okresie funkcjonowania pisma (tabela 4, wykres 22) – wpływały zarówno decyzje redakcyjne o profilowaniu magazynu w kierunku pisma rockowego (m.in. w czasie kierownictwa redakcji związanej z Wojciechem Mannem), jak i zwrot w stronę młodszego odbiorcy. Rock jako jedna z kluczowych ekspresji kultury młodzieżowej pełnił nie tylko funkcję ludyczną, lecz także autoteliczną, ideologiczną i użytkową: potrafił działać jako język środowisk i narzędzie integracji (koncerty, festiwale, akcje społeczne), a jednocześnie przekraczać czysto artystyczny wymiar, stając się nośnikiem postaw i wartości⁵⁷⁷. W polskim kontekście potoczny obraz „polskiego rocka” silnie łączy się z latami osiemdziesiątymi, gdy muzyka ta stawała się kanałem komunikacji pokoleniowej. Po wprowadzeniu stanu wojennego wymiar *stricte* rozrywkowy często ustępował funkcjom artikulacyjnym i komunikacyjnym (wyrażanie doświadczeń młodego pokolenia), integracyjnym (wspólnotowość koncertowa) oraz estetycznym⁵⁷⁸.

Po rocku ważne miejsce zajmowała w „Non Stopie” muzyka popularna, obejmująca także disco, silnie skojarzone z realiami dyskotekowymi lat siedemdziesiątych. W polskich warunkach dyskoteka stawała się symbolem nowej formy rozrywki, społecznie akceptowanej i względnie bezpiecznej z perspektywy władz, ponieważ nie była postrzegana jako zagrożenie dla systemu, a równocześnie mogła wytwarzać wrażenie nowoczesności i „dobrobytu” w sferze stylu życia⁵⁷⁹. W latach osiemdziesiątych zauważalny jest jednak spadek zainteresowania tą tematyką, co można wiązać z narastającą krytyką dyskotek jako przestrzeni wytwarzającej określone wzorce zachowań, ubioru i postaw, wpisujące się w logikę kultury masowej. Zarzuty dotyczyły m.in. oglupiania młodych ludzi, wzmacniania bierności i konformizmu, co sprzyjało przesunięciu zainteresowań w stronę rocka jako bardziej „znaczącego” języka ekspresji⁵⁸⁰.

Ważnym elementem wczesnej fazy magazynu był też jazz (8,1% całości), który w kolejnych okresach wyraźnie tracił na obecności, czego symptomem był m.in. zanik osobnego działu jazzowego i ograniczenie relacji z wydarzeń jazzowych. W pierwszym okresie sprzyjał temu szerszy kontekst historyczny: intensywny rozwój jazzu oraz jego instytucjonalne „oswojenie” w ramach oficjalnej kultury po odwilży, co wzmacniało festiwalizację i widoczność gatunku (np. Jazz Jamboree, a później także Jazz nad Odrą, istotny dla młodych wykonawców). Jazz bywa też wskazywany jako pierwsza muzyka silnie związana z młodzieżą i punkt wyjścia dla wielu późniejszych idiomów⁵⁸¹.

⁵⁷⁷ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt., s. 50–51.

⁵⁷⁸ Tamże, s. 325.

⁵⁷⁹ Tamże, s. 201.

⁵⁸⁰ Tamże, s. 205.

⁵⁸¹ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt., s. 110–111; por. M. Fik, *Kultura polska 1944–1956*, w: *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn, Warszawa 1996, s. 251.

W początkach istnienia pisma, gdy poszukiwano formuły możliwie atrakcyjnej i jednocześnie bezpiecznej, większą obecność miały również tematy z obszaru muzyki poważnej (w tym filmowej i musicalowej) oraz różne odmiany piosenki, m.in. kabaretowej. Znaczenie tych wątków potwierdzały m.in. wyniki plebiscytów „Non Stopu” oraz dyskusje o kondycji polskiej piosenki i mechanizmach powstawania przebojów. Ten zestaw tematów sugeruje też inny profil odbiorcy niż w późniejszym etapie, gdy magazyn wyraźniej orientował się na czytelnika młodszego „wiekiem i duchem”. Jednocześnie należy pamiętać, że zakres słuchania wśród młodzieży był w PRL współkształtowany przez niedobory rynku fonograficznego i opóźnienia wydawnicze, które ograniczały dostęp do aktualnych trendów.

Po 1983 zauważyć można również wzrost zainteresowania bluesem (tabela 4), co można wiązać z preferencjami i pasjami części zespołu redakcyjnego (m.in. Jana Chojnackiego i Wojciecha Manna). Wątki country popularyzował zwłaszcza Korneliusz Pacuda, przedstawiając wykonawców oraz porządkując podstawową wiedzę o idiomie i jego cechach⁵⁸². W ostatnim okresie więcej miejsca poświęcano folkowi i reggae, co korespondowało z linią redakcyjną nowego naczelnego, kojarzonego z popularyzacją reggae w Polsce. Szczególnie ważnym przykładem były publikacje przybliżające genezę, historię i znaczenie reggae, w tym cykl *Roots, rock, reggae*⁵⁸³ autorstwa Sławomira Gołaszewskiego i Andrzeja Jakubowicza.

W „Non Stopie” pojawiały się również materiały o R’n’B i soulu (około 2%) oraz hip-hopie i rapie⁵⁸⁴, choć w przypadku tych ostatnich w latach osiemdziesiątych dominował kontekst zagraniczny, jednak samo zjawisko przedstawiano już w trzecim okresie funkcjonowania „NS”, jako nową propozycję amerykańskiego przemysłu rozrywkowego⁵⁸⁵. Przykładowo, w piątym numerze z 1985 roku hip-hop oraz związany z nim breakdance określono mianem „nowinek amerykańskiego show-biznesu”, natomiast pierwsza relacja z koncertu ukazała się dopiero w numerze ósmym z 1987 roku. W latach 1988–1989, obok recenzji płyt, opublikowano także obszerniejszy artykuł autorstwa Sławomira Gołaszewskiego, którego celem było przybliżenie czytelnikom istoty rapu oraz jego najważniejszych przedstawicieli. Autor podkreślał, że pełne zrozumienie tej

⁵⁸² P. Piotrowicz, *Polscy dziennikarze muzyczni, Korneliusz Pacuda: country to wolność*, <https://facet.onet.pl/warto-wiedziec/polscy-dziennikarze-muzyczni-korneliusz-pacuda-country-to-wolnosc/myy5y33> (8.09.2023).

⁵⁸³ Materiał ukazał się w 8 częściach na przełomie lat 1983 i 1984.

⁵⁸⁴ W Polsce ten rodzaj muzyki do lat 90. nie był popularny, aktualnie powstało kilka pozycji książkowych poruszających tę tematykę np. *Historia kultury hip-hop w Polsce, Polska kultura hiphopowa czy Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2013*.

⁵⁸⁵ Zob. W. Kleszcz, *Karuzela Czeka*, „Non Stop” (1985) nr 5, s. 23; S. Gołaszewski, *Wśród legend i prawd*, „Non Stop” (1989) nr 12, s. 12–14.

muzyki możliwe jest przede wszystkim poprzez jej bezpośredni odbiór. Charakterystyczne jest, że obok tekstów *stricte* gatunkowych duży odsetek stanowiły materiały mieszane (łącznie kilka idiomów lub obejmujące zjawiska przekrojowe, np. fonografię, sceny narodowe, wydarzenia, ruchy społeczne, inspiracje), co świadczy o dążeniu redakcji do możliwie szerokiego mapowania muzycznych zjawisk i oferowania czytelnikom narzędzi orientacji w różnorodności repertuaru.

Analiza zawartości „Non Stopu” pokazuje, że prezentowana na jego łamach scena muzyczna miała charakter wielowymiarowy i przekrojowy. Redakcja rzadko ograniczała się do jednego gatunku czy nurtu, traktując muzykę raczej jako dynamiczne pole zjawisk kulturowych, społecznych i estetycznych niż zbiór odrębnych stylów. Obok tekstów poświęconych konkretnym wykonawcom czy albumom pojawiały się materiały opisujące całe sceny muzyczne, przemiany rynku fonograficznego, wydarzenia rozrywkowe oraz szersze konteksty społeczne i obyczajowe. Taki sposób prezentacji sprzyjał ukazywaniu wzajemnych zależności między różnymi idiomami muzycznymi i podkreślał ich wspólne źródła oraz funkcje.

Na tym tle wyraźnie wyróżniała się muzyka rockowa, która – poza początkowym okresem funkcjonowania pisma – dominowała tematycznie w kolejnych latach. Jej znaczenie wykraczało daleko poza sam wymiar artystyczny. Rock pełnił rolę nośnika idei, symboli i postaw, stając się istotnym elementem kultury młodzieżowej oraz formą wyrażania sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości. Zjawisko to obejmowało zarówno zespoły funkcjonujące w oficjalnym obiegu, jak i scenę punkową, która proponowała bardziej radykalny, bezpośredni język ekspresji, skoncentrowany na doświadczeniach codzienności. Podobną funkcję spełniało reggae, postrzegane jako nurt bliski rockowi i punkowi pod względem społecznego zaangażowania oraz roli w kształtowaniu alternatywnych tożsamości kulturowych.

Jednocześnie „Non Stop” nie zawężał obrazu sceny muzycznej do kilku dominujących stylów. Obecność artykułów poświęconych m.in. bluesowi, jazzowi, R&B, popowi, heavy metalowi, muzyce elektronicznej, folkowi czy muzyce poważnej świadczy o dążeniu do możliwie szerokiego i inkluzywnego ujęcia tematu. Muzyka, niezależnie od gatunku, stylu czy formy, była przedstawiana jako ważny środek wyrazu, umożliwiający artykulację emocji, komentowanie rzeczywistości społecznej oraz budowanie indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Szczególny nacisk kładziono przy tym na autentyczność przekazu i jego oddziaływanie na odbiorcę.

Tabela 4. Rozkład liczbowy i średni szeroko pojętych gatunków muzycznych w poszczególnych okresach na łamach 586, 587

Gatunek, styl muzyczny	Okres I		Okres II		Okres III		Okres IV (grudzień 1987)		Okres V		Okres VI	
	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer	Ogólna liczba	Średnia liczba przypadająca na numer
Muzyka elektroniczna	16	0,14	0	0,00	26	0,48	0	0,00	15	0,63	4	0,44
Blues	4	0,04	2	0,13	31	0,57	0	0,00	16	0,67	7	0,78
Jazz	160	1,42	20	1,25	22	0,41	0	0,00	14	0,58	4	0,44
R&B i soul	18	0,16	2	0,13	16	0,30	0	0,00	13	0,54	0	0,00
Country	17	0,15	1	0,06	1	0,02	0	0,00	0	0,00	8	0,89
Folk	9	0,08	1	0,06	1	0,02	0	0,00	4	0,17	15	1,67
Reggae	3	0,03	5	0,31	37	0,69	1	1,00	22	0,92	8	0,89
Hip-hop i rap	0	0,00	0	0,00	2	0,04	0	0,00	3	0,13	0	0,00
Heavy metal	1	0,01	2	0,13	47	0,87	1	1,00	43	1,79	9	1,00
Rock	185	1,64	52	3,25	330	6,11	10	10,00	264	11,00	62	6,89
Rock and roll	51	0,45	10	0,63	23	0,43	1	1,00	19	0,79	2	0,22
Nowa fala	6	0,05	10	0,63	65	1,20	0	0,00	21	0,88	7	0,78
Muzyka popularna	219	1,94	15	0,94	23	0,43	0	0,00	23	0,96	11	1,22
Muzyka poważna	25	0,22	1	0,06	0	0,00	0	0,00	1	0,04	0	0,00
Piosenka	75	0,66	4	0,25	3	0,06	0	0,00	1	0,04	3	0,33
Pozostałe gatunki ⁵⁸⁵	290	2,57	41	2,56	145	2,69	4	4,00	76	3,17	23	2,56
SUMA	1079	9,55	168	10,50	770	14,26	17	17,00	535	22,29	163	18,11

Kolor czerwony → oznacza najwyższą wartość dla danego gatunku jako sumy wszystkich wypowiedzi oraz średniej ilości przypadającej na numer związanej z tematyką danego gatunku **Kolor niebieski** → najczęściej występujący gatunek w danym okresie **Kolor zielony** → oznacza, iż wartość odpowiada obu kategoriom

⁵⁸⁶ Średnia liczba ukazuje stosunek wypowiedzi do całego okresu wskazując na czas, kiedy powierzchniowo dany rodzaj muzyki był omawiany najczęściej. Liczba z kolei wskazuje na liczbę publikacji, jaka się w sumie ukazała w zakresie muzycznym, wskazując również na okresy, kiedy takich materiałów pojawiło się najwięcej. Przykładowo, liczbowo najwięcej pisano w okresie pierwszym o jazzie, R&B i soul, country, muzyce popularnej, poważnej czy piosence. Natomiast objętościowo country poświęcono więcej miejsca w ostatnim okresie, a R&B w przedostatnim okresie wydawania „NS”.

⁵⁸⁷ Kategoria ta nie jest brana pod uwagę w określaniu częstotliwości, ponieważ składa się z dużej liczby gatunków mieszanych, powodując, iż nie ma możliwości konkretnego określenia liczby i częstotliwości publikowania materiałów zajmujących się daną muzyką. W tabeli została uwzględniona dla celów poglądowych.

W tym sensie „Non Stop” pełnił rolę nie tylko informacyjną, lecz także edukacyjną i kulturotwórczą. Redakcja starała się wprowadzać czytelników w konteksty historyczne i ideowe poszczególnych nurtów, tłumaczyć ich genezę oraz znaczenie, a jednocześnie zachęcać do samodzielnych poszukiwań muzycznych. Tak ujęta scena muzyczna jawi się jako przestrzeń dialogu między różnymi stylami, postawami i doświadczeniami, w której muzyka staje się jednym z kluczowych narzędzi opisu i interpretacji świata.

RELACJE Z CZYTELNIKAMI – FUNKCJE KONTAKTOWA I WSPÓŁTWÓRCZA

W okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w warunkach panującej cenzury i kontroli nad mediami, czasopisma odgrywały istotną rolę jako medium komunikacji społecznej. Szczególnie ważnym i wyjątkowym źródłem dialogu oraz komunikacji między redakcją pisma a społeczeństwem były listy od czytelników. Były to kanały, w których czytelnicy mogli wyrazić swoje opinie, zadawać pytania, a także wyrazić swoje obawy i obserwacje na temat treści publikowanych w prasie lub tematyki poruszanej na łamach czasopisma. W czasach ograniczonego dostępu do informacji, listy te pełniły nie tylko funkcję informacyjną, ale także stawały się narzędziem interakcji i dyskusji społecznej. Ich charakterystyka w okresie PRL była silnie związana z kontekstem politycznym i społecznym tamtego czasu. W warunkach panującej cenzury stanowiły jedno z niewielu narzędzi, które pozwalały społeczeństwu wyrazić swoje zdanie i nawiązać dialog z redakcjami. Inną formą budowania relacji były konkursy, plebiscyty i inicjatywy, w których udział mogli brać odbiorcy czasopisma. Zachęcały one do zabawy, prób spełniania marzeń, a także sprawdzenia swojej wiedzy w tematyce czasopisma. Często udział wiązał się z nagrodą, którą mogła być rzecz materialna (np. w „NS” była to płyta) lub niematerialna (np. możliwość zaistnienia na łamach czasopisma jako recenzent – znawca muzyki).

LISTY DO REDAKCJI I ODPOWIEDZI REDAKCJI

Listy do redakcji należą do jednych z najstarszych i najbardziej czytelných sposobów realizacji funkcji kontaktowej prasy, rozumianej jako zdolność medium do podtrzymywania relacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Funkcja ta wykracza poza transmisję informacji i obejmuje możliwość reakcji, dialogu oraz

symbolicznego współuczestnictwa odbiorcy w procesie komunikacyjnym⁵⁸⁸. W tym sensie listy do redakcji stanowią narzędzie przejścia od modelu komunikacji jednokierunkowej do formy bardziej interakcyjnej – choć nadal osadzonej w ramach instytucjonalnej kontroli redakcji (selekcja, skrót, komentarz, kolejność publikacji). Z funkcją kontaktową ściśle wiąże się funkcja współtwórcza, akcentująca aktywną rolę odbiorców w kształtowaniu przekazu medialnego. Dopuszczenie głosu czytelników na łamy czasopisma umożliwia im nie tylko artykułację opinii, lecz także realny – choć pośredni – wpływ na hierarchię tematów, ton dyskusji oraz symboliczny porządek medium⁵⁸⁹. W przypadku prasy muzycznej mechanizm ten nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ dotyczy sfery silnie nacechowanej emocjonalnie i tożsamościowo: muzyka jest tu nie tylko „tematem”, lecz także językiem identyfikacji, różnicowania i budowania wspólnot⁵⁹⁰. W konsekwencji listy do redakcji w czasopiśmie muzycznym mogą być traktowane jako zapis praktyk uczestnictwa w kulturze popularnej: odbiorcy nie ograniczają się do „konsumpcji” treści, lecz wchodzą z nimi w spór, negocjują sensy i współprodukują dyskurs.

Na łamach „Non Stopu” listy do redakcji funkcjonowały jako stały, wyraźnie wyodrębniony element struktury pisma. Ich regularna obecność świadczy o świadomej strategii redakcyjnej nastawionej na podtrzymywanie relacji z czytelnikami i budowanie wokół magazynu wspólnoty odbiorców. W skali całociowej opublikowano 1430 listów od czytelników, przy czym zdecydowana większość ukazywała się w stałym dziale korespondencyjnym (pod różnymi nazwami). Dominował dział *Rozmawiamy z czytelnikami*⁵⁹¹, a w późniejszych etapach także warianty tytułu *Obladi oblada*⁵⁹² (z licznymi modyfikacjami nazwy). Jednocześnie 43 listy opublikowano poza działem – w ramach rubryk *Czytelnicy piszą*, *Do i od czytelników* lub jako samodzielne wypowiedzi (np. list w numerze 5 z 1975 r.). Marginalny odsetek stanowiły listy otwarte (trzy przypadki), czyli komunikaty kierowane do szerszego grona odbiorców i spełniające funkcję bardziej „publicznego wystąpienia” niż prywatnej korespondencji. Pierwszy z nich

⁵⁸⁸ Zob. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2007; T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2009.

⁵⁸⁹ Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

⁵⁹⁰ Zob. S. Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford 1996.

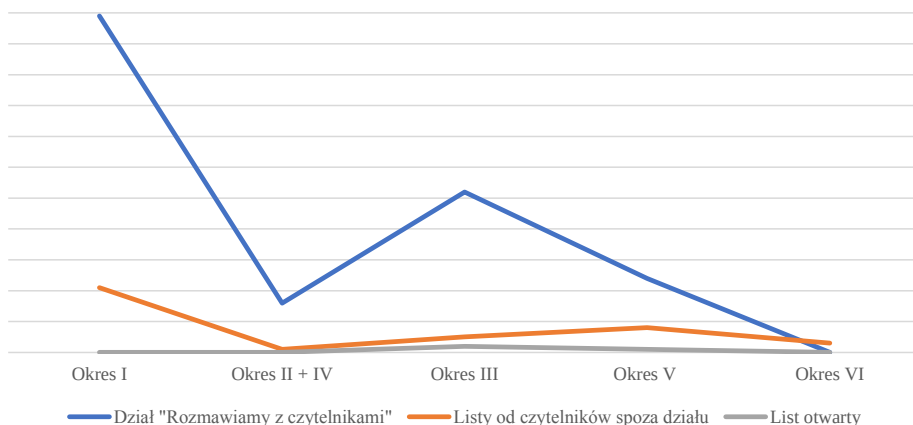
⁵⁹¹ Niekiedy dział tytułowano, *Rozmowy z czytelnikami*, a następnie zmieniono nazwę na *Oblada obladi* z różnymi wariacjami, które szczególnie popularne były w przedostatniej fazie rozwoju czasopisma (wówczas redaktorem był Zbigniew Hołdys, a za graficzne opracowanie odpowiadał Mirosław R. Makowski).

⁵⁹² Nazwa prawdopodobnie jest nawiązaniem do piosenki The Beatles *Ob-La-Di, Ob-La-Da*, której polską wersję przedstawił pod tytułem *Obladi Oblada* zespół Alibabki. Tytuł piosenki nawiązuje do powiedzenia Jimmy’ego Scotta, przyjaciela Paula McCartneya: „Ob la di ob la da, life goes on, bra”. Zob. The Beatles, *The Beatles Anthology*, Chronicle Books 2012.

był skierowany do redaktora Romana Rogowieckiego w związku z jego ciętym językiem, jakiego używał w recenzjach czy artykułach, felietonach bądź też innych wypowiedziach. Dla autora listu kroplą goryczy i jednocześnie bodźcem do dalszych rozważań na temat stylu i sposobu pisania dziennikarza, a także ogólnego poziomu niektórych artykułów w „NS” była recenzja płyty Kombi *Nowy rozdział*. Odpowiedzią na list było zaproszenie na rozmowę do biura redakcji, którą chciano później we fragmentach opublikować na łamach magazynu. Do napisania kolejnego listu przyczyniła się ankieta „Non Stopu” *Wisior*, w której branża rozrywkowa wypowiadała się sama o swoich idolach. W liście pojawiła się krytyka kategorii „szkodnik rockowy roku”, w której wśród pretendentów do tego tytułu znalazł się zespół Lady Pank. Autor listu poruszył w tym miejscu problem zawiści, zazdrości i podziałów wśród środowiska rockowego, które nie potrafi często obiektywnie ocenić kolegów po fachu. Punktem wyjścia dla ostatniego listu otwartego była informacja dotycząca Jarego, która pojawiła się w styczniowym numerze „NS” z 1988 roku. W liście poruszona zostaje problematyka życia artysty w polskim mechanizmie przemysłu rozrywkowego. Dodatkowo autor przedstawiał swoje propozycje na rozwiązanie problemów dotyczących polskiego show-biznesu. Ze strony redakcji list skomentował redaktor naczelny, który idealistyczny ton wypowiedzi zestawiał ze realiami panującymi w kraju. Listy spoza działu *Rozmawiamy z czytelnikami* publikowane były z uwagi na ich ważny i interesujący szerszy na ogół charakter. Jednak z czasem charakter tych listów uległ zmianie. Niekiedy taki materiał stał się inspiracją do poruszenia przez redakcję kontrowersyjnej, około- lub nawet pozamuzycznej tematyki, jak np. w przypadku *Oi*, gdzie list Prawdziwego Polaka oraz wywiad z Różą (przywódcą wrocławskich skinów), uzupełnione wprowadzającym je komentarzem, dotyczą problemu braku perspektyw młodzieży na przyszłość. Osobno traktowano listy do redakcji pochodzące od artystów, dziennikarzy. One również publikowane były jako osobne materiały. Przykładem mogą być listy od Wandy Werwińskiej czy Jacka Federowicza.

Zdecydowanie większość listów umieszczana była w specjalnie do tego przeznaczonym dziale. Najwięcej listów w *Rozmawiamy z czytelnikami* pojawiało się w pierwszym okresie rozwoju czasopisma (wykres 23). W czasie, gdy kolegium redakcyjne bez wyznaczonego redaktora naczelnego prowadziło czasopismo, nastąpił spadek, by po objęciu rządów przez Wojciecha Manna znów liczba listów publikowanych w „NS” zaczęła rosnąć, aż do 1988 roku, by później znów zacząć spadać. W tych latach również zaczęto drukować i przyznawać nagrody za tzw. list miesiąca, który na tle innych listów przesyłanych do redakcji wyróżniał się między innymi swoją tematyką czy formą itd. W latach dziewięćdziesiątych całkowicie zrezygnowano z rubryki, publikując jedynie pojedyncze listy.

Wykres 23. Średnia liczba listów do redakcji przypadająca na liczbę numerów, w których się pojawiała



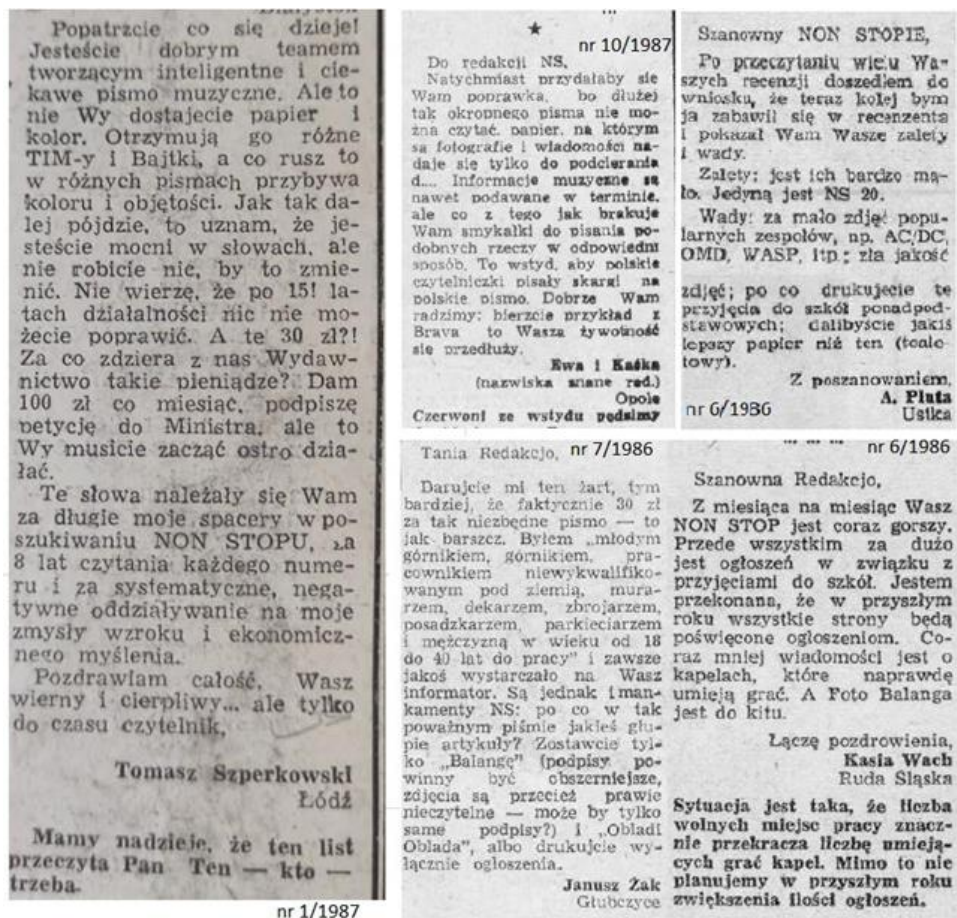
Źródło: opracowanie własne

Tematyka nadsyłanej korespondencji obejmowała szerokie spektrum zagadnień: od polemik dotyczących recenzji płyt i ocen artystów, przez komentarze odnoszące się do kondycji polskiej sceny muzycznej i przemysłu rozrywkowego, aż po uwagi wykraczające poza sferę muzyki, dotyczące codziennych realiów życia w PRL. W listach pojawiały się głosy frustracji związane z ceną czasopisma, jakością papieru (rycina 82), dostępnością numerów czy funkcjonowaniem rynku prasowego, a także bardziej ogólne refleksje dotyczące sytuacji społecznej i kulturowej.

Istotnym elementem tej formy kontaktu były odpowiedzi redakcji, które wzmacniały dialogiczny charakter rubryki. Odpowiedzi rzadko miały charakter czysto formalny; przeciwnie – często były polemiczne, rozbudowane, a niekiedy ironiczne lub żartobliwe. Z perspektywy funkcjonalnej pełniły kilka ról jednocześnie. Umożliwiały redakcji moderowanie dyskusji i wyznaczanie granic akceptowalnego dyskursu. Ma to znaczenie szczególne w realiach prasy działającej w warunkach systemowych ograniczeń: odpowiedź redakcyjna mogła „domykać” spór, neutralizować zbyt ostre oskarżenia, a zarazem utrzymywać rubrykę w ryzach instytucjonalnych. Po drugie, odpowiedzi stanowiły formę edukacji muzycznej – porządkowania wiedzy o gatunkach, wykonawcach i kontekstach kulturowych. W praktyce rubryka korespondencyjna spełniała więc także funkcję popularnoedukacyjną: redakcja dopowiadała fakty, uzupełniała dyskografię, korygowała nieścisłości i wyjaśniała sporne kwestie. Szczególnie widoczne to było w pierwszych dwóch fazach istnienia pisma, kiedy nie publikowano całych listów, a jedynie odpowiedzi. Co więcej, odpowiedzi wzmacniały autorytet redakcji jako instancji kompetentnej, przy jednoczesnym zachowaniu

tonu bliskości i partnerskiego dialogu z czytelnikiem. Relacja miała charakter asymetryczny (redakcja kontrolowała selekcję listów i sposób ich komentowania), jednak już sam fakt prowadzenia dialogu wskazuje na model komunikacji wykraczający poza czysto transmisyjną funkcję prasy.

Rycina 82. Tematyka listów dotycząca jakości papieru i zdjęć



Wraz z rozwojem pisma styl tej komunikacji ulegał zmianie. W okresach wzrostu liczby listów redakcja wyznaczała osoby odpowiedzialne za komentowanie korespondencji, co czyniło rubrykę bardziej spójną i dynamiczną. Odpowiedzi stawały się krótsze, celniejsze, częściej zaczepne lub żartobliwe. Taki sposób reagowania wpływał na charakter samych listów: czytelnicy stawali się odważniejsi, bardziej prowokacyjni, licząc na równie błyskotliwą ripostę. Z czasem rubryka zaczęła działać jak scena interakcji, w której istotne było nie tylko „co” się mówi o muzyce, ale „jak” się to mówi.

Co więcej, po przejściu redakcji przez Wojciecha Manna, redakcja ustanowiła osoby odpowiedzialne za komentowanie listów. Dzięki temu rubryka zyskała ciekawszą, bardziej dynamiczną formę. Oprócz komentarzy, zadawano również pytania czytelnikom, starano się prowadzić dialog, który ciągnął się nawet przez kilka numerów. Przykładem może być rozmowa na temat Izabeli Trojanowskiej oraz nawiązanie do sprawy Magdy K.⁵⁹³ (rycina 83).

Rycina 83. Przykład prowadzenia dialogu na łamach „NS”



Istotnym elementem tej relacji była autentyczność publikowanej korespondencji oraz mechanizm „chęci bycia wydrukowanym”. Świadomość, że list ma szansę ukazać się w druku, wpływała na sposób formułowania wypowiedzi: czytelnicy

⁵⁹³ Jest to nawiązanie do piosenki zespołu Perfect *Co się stało z Magdą K.* powstałej w latach 70., ale wydanej po raz pierwszy na albumie *1977–1991* z 1991. Tekst piosenki opowiada o młodej dziewczynie, która padła ofiarą gwałtu zbiorowego, i o znieczulicy społecznej, która doprowadza do wyjazdu bohaterki. Zob. P. Paszowski, *Gwałt na Magdzie*, <https://web.archive.org/web/20160317022459/http://juventum.pl/gwalt-na-magdzie/> (27.12.2025); B. Sąder, „*Co się stało z Magdą K.*”? *Kontrowersyjna piosenka, której wszyscy się bali*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/co-sie-stalo-z-magda-k-kontrowersyjna-piosenka-ktorej-wszyscy-sie-bali/z7v9cgg> (27.12.2025).

dostosowywali ton, styl i tematykę swoich listów do dominujących wzorców obecnych w rubryce. Zjawisko to pokazuje, że listy nie były wyłącznie spontanicznym wyrazem opinii, lecz także efektem negocjacji z redakcyjnymi regułami widzialności. Jednocześnie fakt publikowania autentycznych, niepreparowanych listów sprzyjał budowaniu zaufania i poczucia realnego uczestnictwa w życiu pisma:

„(...) często w redakcjach się zdarzało się i zdarza, że $\frac{3}{4}$ listów było i jest fingowanych i stylizowanych na niby zaczepne. A w «NS», z ręką na sercu mogę powiedzieć, że nic nie było robione przez nas. Wszystkie te listy były napisane przez czytelników i myślę, że ci ludzie naprawdę czekali cały miesiąc, żeby to pismo kupić i zobaczyć w nim swoją wiadomość. (...) Nie pojawiały się listy, w których ludzie pisaliby, że na przykład: «jesteście idiotami, kretynami», tylko: «wy dajecie nam coś, na co my czekamy»⁵⁹⁴.

Jednocześnie rubryka ujawniała mechanizm pragnienia publikacji nazwiska i „wejścia na łamy”. Pokazał to eksperyment redakcyjny, w którym celowo zamieszczono w jednym numerze wyłącznie listy krytyczne, a następnie wyłącznie pochwalne. Efekt był natychmiastowy: napływ kolejnych listów zaczął odzwierciedlać ton publikacji.

„Kiedyś zrobiliśmy eksperyment, polegający na tym, że w jednym numerze umieściliśmy tylko listy krytyczne w stosunku do «Non Stopu». I oto nagle do redakcji zaczęły przychodzić głównie krytyczne listy. Następnym razem umieściliśmy tylko chwalcące «Non Stop»... Tu znowu w drugą stronę – zaczęły przychodzić głównie pozytywne. To pokazało nam, że ludzie piszą tak jak redakcja drukuje, bo oni też chcą być drukowani. Każdy chce mieć szansę na przeczytanie własnego nazwiska w gazecie»⁵⁹⁵.

Zjawisko to ma dwojakie znaczenie interpretacyjne. Z jednej strony wskazuje na siłę redakcyjnej selekcji i ramowania dyskursu: to, co redakcja pokazuje, staje się wzorem dla kolejnych wypowiedzi. Z drugiej strony ujawnia logikę uczestnictwa: list jest nie tylko formą opinii, lecz także próbą uzyskania widzialności i symbolicznego uznania w ramach wspólnoty czytelniczej.

Korespondencja czytelnicza w „Non Stopie” miała również wymiar sprawczy, ponieważ redakcja reagowała na sugestie odbiorców, czasem modyfikując układ, rubryki czy akcenty tematyczne (rycina 84). Najbardziej wyrazistym przejawem tego mechanizmu są listy komentujące konkretne działy i rozwiązania redakcyjne. Część opinii popierała zmiany i domagała się rozszerzeń, inne głosy

⁵⁹⁴ Wywiad z R. Rogowieckim z dnia 22 czerwca 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

⁵⁹⁵ Wywiad z F. Łobodzińskim z dnia 7 marca 2022 r. (rozmowa telefoniczna).

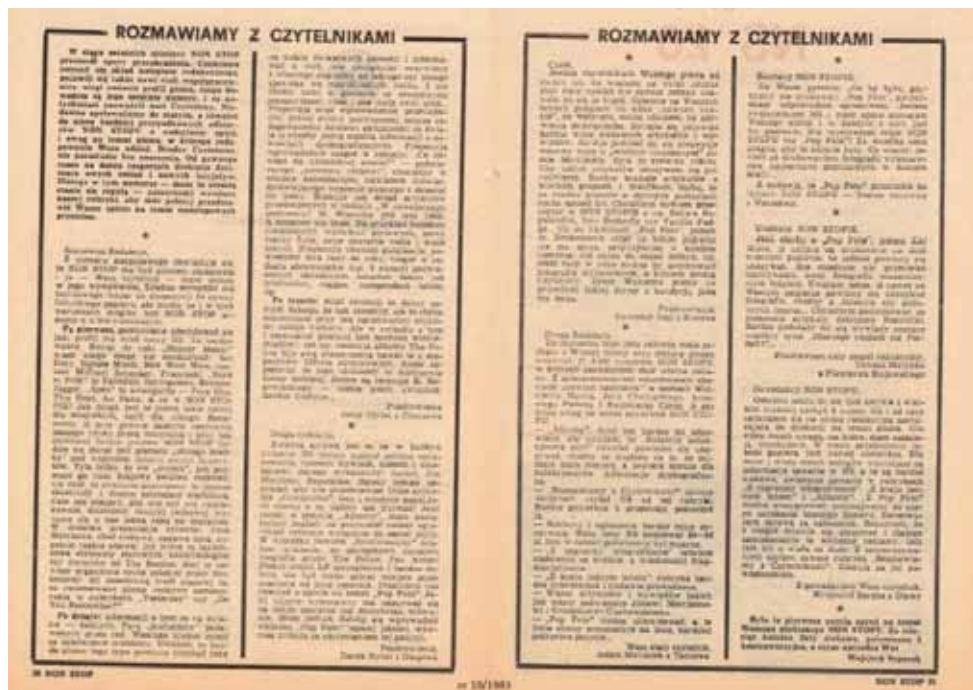
krytykowały kierunek przekształceń. Przykładowo, czytelnik postulował zachowanie *Notatnika kolekcjonera płyt* i ograniczenie rubryk *stricte* rozrywkowych:

„(...) «Albumy». Dział ten bardzo mi odpowiada, ale uważam, że «Notatnik kolekcjonera płyt» również powinien się ukazywać, choćby ze względu na to, że (...) zawiera istotne dla kolekcjonerów informacje dyskograficzne. (...) «Pop Foto» można zlikwidować, a te dwie strony przeznaczyć na inne, bardziej potrzebne pozycje...”⁵⁹⁶.

Jednocześnie inny czytelnik oceniał tę samą zmianę negatywnie, wskazując, że recenzje bywają irytujące, a wcześniejsza rubryka miała większą użyteczność:

„(...) Piszę do Was, ponieważ pismo Wasze nie jest takie jakie było (...) i powinno być. Po co komu te recenzje płyt, które nieraz mogą denerwować. Dlaczego nie ma «Notatnika kolekcjonera płyt», który był o wiele bardziej przydatny niż «Albumy» (...)”⁵⁹⁷.

Rycina 84. Propozycje i opinie czytelników na temat zmian w „NS”



⁵⁹⁶ „Non Stop” (1983) nr 10, s. 31.

⁵⁹⁷ „Non Stop” (1984) nr 9, s. 31

Dyskusję budziły także numery tematyczne, oceniane przez część odbiorców jako szczególnie wartościowe:

„(...) Od pewnego czasu któryś z kolejno ukazujących się numerów Waszego pisma poświęcony jest danemu gatunkowi muzycznemu. (...) Sądzę, że pomysł robienia tematycznych numerów NS jest świetny. Dzięki temu fani danego nurtu mogą poszerzyć swoje często skąpe informacje dotyczące ich ulubionych kapel (...)”⁵⁹⁸.

Z kolei rubryki o charakterze bardziej rozrywkowym także podlegały ocenie – nie odrzucano ich, ale oczekiwano odpowiedniego tonu: „(...) Foto Balanga: popieram pomysł, ale więcej uśmiechu by się zdało”⁵⁹⁹. Widać tu wyraźnie, że czytelnicy nie tylko konsumowali treść, lecz także współprojektowali „idealny magazyn”: podpowiadali, co usuwać, co rozwijać, jak równoważyć informację, krytykę, rozrywkę i edukację.

Szczególnie ważnym obszarem korespondencji była ocena przemian pisma: przejście od wersji „szarej” do kolorowej, zmiany graficzne i personalne, a także rosnąca cena. Listy dokumentują nie tylko opinie o walorach estetycznych, ale i szerszą refleksję nad tożsamością magazynu. Wśród głosów krytycznych pojawiały się zarzuty dotyczące klimatu i tonu pisma – wskazywano na utratę humoru i „rozluźnienia”, które wcześniej stanowiły ważny element odbioru:

„(...) NS emanuje złe, nieprzyswajalne wibracje. Wieje z niego jakieś ponurackie rozgoryczenie. (...) Mimo pozorów wesołego rozluźnienia i odjazdów wszystko w NS jest SPIĘTE (...). W tych antycznych NONSTOPACH wystawianych w skąpych kolorach To było. Umieliście się śmiać, byliście napompowani inteligentnym dowcipem, autentycznie rozluźnieni. Teraz na twarze nałożyliście woskowe, sztywne, wykrzywione maski (...)”⁶⁰⁰.

Inny czytelnik pisał wcześniej o „zaniku poczucia humoru” i spadku poziomu recenzji: „(...) zauważyłem spadek poziomu recenzji i zupełny zanik poczucia humoru (...)”⁶⁰¹. Pojawiał się też wątek utraty „nieuchwytnego ducha gazety” mimo utrzymania wysokiego poziomu: „Poziom obecnego, tzn. zmienionego graficznie i personalnie NS jest nadal wysoki, klimat także pozostał, lecz... nieuchwytny duch gazety zdał się ulecieć”⁶⁰². Równolegle funkcjonowały liczne głosy pochwalne, szczególnie wobec pojawienia się koloru i poprawy jakości

⁵⁹⁸ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1984) nr 12, s. 31.

⁵⁹⁹ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1985) nr 4, s. 31.

⁶⁰⁰ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1989) nr 10, s. 11.

⁶⁰¹ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 8, s. 30.

⁶⁰² *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 10, s. 30.

materiałów: „(...) liczyłem na kolorowy NON STOP i właściwie nie przeliczyłem się”⁶⁰³ czy „kolorowy NS jest muzycznym wydarzeniem roku 1988”⁶⁰⁴.

Ważnym, powracającym tematem była cena, interpretowana jako czynnik mogący ograniczyć dostępność pisma – nawet mimo poprawy jakości:

„(...) Fajnie, że jest trochę schludniejsze tzn. lepszy papier, wyraźniejsze fotografie, trochę kolorowych zdjęć oraz barwne nagłówki. Ale czy te zalety warte są tak dużych pieniędzy? (...) Czytam NS już osiem lat, pamiętam go jeszcze za 5 zł. (...) Teraz znów może stać się dostępny, lecz z innego powodu, a mianowicie ceny”⁶⁰⁵.

Jednocześnie czytelnicy potrafili interpretować zmiany jako „odżycie” pisma i poprawę kondycji redakcyjnej: „(...) powoli zaczyna się w moim ulubionym piśmie robić coraz lepiej, bo przecież było cienko, bardzo cienko. Ale – jak powiedziałam – łapiecie wiatr w żagle (do tej pory były one tuż nad ziemią)”⁶⁰⁶.

Korespondencja dokumentuje także napięcie pokoleniowe i zmianę oczekiwań: starsi czytelnicy wspominali „złote lata” sprzed przemian, a młodszy oczekiwał intensywniejszego zwrotu ku aktualnej scenie rockowej, nie chcąc czytać o „dinozaurach” (wymieniano przykładowo wykonawców starszego pokolenia). W ten sposób listy ujawniały konflikt między pamięcią tradycji a potrzebą nowości – typowy dla kultury popularnej, szczególnie w momentach przyspieszonych przemian.

W późniejszym okresie zauważalna była zmiana stylu językowego listów. Wcześniej dominowały wypowiedzi bardziej „merytoryczne” i osadzone w logice argumentacji; następnie coraz częściej pojawiał się język dosadny, kolokwialny, a niekiedy niecenzuralny (rycina 85, 86). Zdarzały się obelgi i groźby kierowane pod adresem redakcji, które próbowano łagodzić humorem w komentarzach. W ostatnim numerze, w którym rubryka listów jeszcze funkcjonowała (nr 12 z 1989 r.), zestaw opublikowanych wypowiedzi miał charakter niemal wyłącznie krytyczny, co można odczytywać jako sygnał erozji dotychczasowego „kontraktu” między redakcją a czytelnikami. Ten proces nie musi oznaczać zniknięcia funkcji kontaktowej jako takiej, ale raczej jej przekształcenie: wzrost napięć społecznych i dynamika transformacyjna końca lat osiemdziesiątych zmieniały styl komunikowania się i temperaturę emocji.

Listy od czytelników stanowią niebagatelną skarbnicę wiedzy na temat ówczesnych czasów. Jak zauważył Mirosław R. Makowski „już z samych listów do redakcji można by książkę o PRL-u ułożyć”⁶⁰⁷. Są źródłem wiedzy o mentalności,

⁶⁰³ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 4, s. 30.

⁶⁰⁴ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 7, s. 30.

⁶⁰⁵ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 5, s. 30.

⁶⁰⁶ *Obladi oblada*, „Non Stop” (1988) nr 9, s. 30.

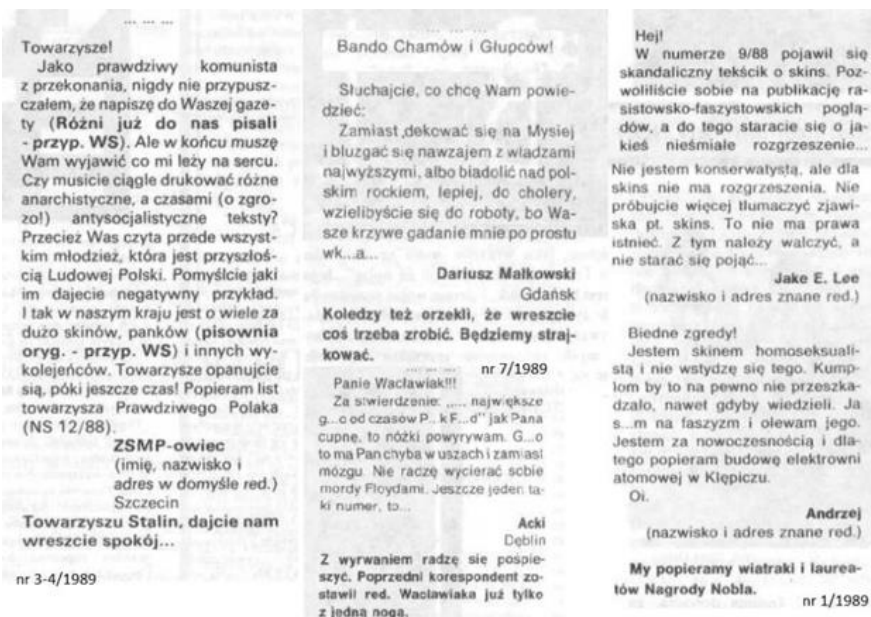
⁶⁰⁷ Wywiad z M.R. Makowskim z dnia 18 lutego 2022 r. (rozmowa wideo).

aspiracjach i języku młodych odbiorców kultury muzycznej w Polsce Ludowej. Ujawniają sposób przeżywania muzyki, proces kształtowania gustów oraz mechanizmy identyfikacji z nurtami i wykonawcami. Równocześnie dokumentują emocjonalny wymiar relacji z pismem, które dla wielu było nie tylko magazynem informacyjnym, lecz punktem odniesienia i symbolem przynależności do wspólnoty kulturowej. Dialog prowadzony na łamach „Non Stopu” sprzyjał internalizacji języka i stylu pisma, a tym samym wzmacniał jego funkcję wspólnototwórczą.

Rycina 85. Porównanie listów w dziale *Obladi oblada* na przestrzeni lat 1988–1989



Rycina 86. Przykłady listów do redakcji z roku 1989



W praktyce listy ujawniają także codzienność PRL: spory o przydział papieru, narzekania na jakość druku, dyskusje o cenie czy dostępności numerów. Dzięki temu rubryka korespondencyjna staje się zapisem „mikrohistorii” życia kulturowego: odbiorcy mówią nie tylko o muzyce, ale o warunkach jej obiegu, deficytach rynku, napięciach instytucjonalnych i własnych strategiach radzenia sobie z ograniczeniami.

Listy do redakcji wraz z odpowiedziami redakcyjnymi należy uznać za jedną z kluczowych realizacji funkcji kontaktowej i współtwórczej „Non Stopu”. Umożliwiały dialog pomiędzy nadawcą a odbiorcami, integrowały wspólnotę czytelników oraz włączały ich – w sposób kontrolowany, lecz znaczący – w proces współtworzenia przekazu medialnego. W realiach prasy muzycznej PRL była to forma relatywnie zaawansowana: rubryka nie ograniczała się do „skrzynki kontaktowej”, lecz działała jako forum negocjowania wartości, gustów i tożsamości, a jednocześnie jako narzędzie budowania lojalności czytelniczej. Dzięki temu „Non Stop” funkcjonował nie tylko jako medium informacyjne o muzyce, ale jako przestrzeń wspólnoty komunikacyjnej, w której muzyka stawała się pretekstem do rozmowy o kulturze, emocjach i doświadczeniu społecznym epoki.

OD „ZABAWY” DO WSKAŹNIKA POPULARNOŚCI: PLEBISCYTY I LISTY PRZEBOJÓW

Obok korespondencji z redakcją do ważnych narzędzi podtrzymywania więzi z czytelnikami oraz pozyskiwania informacji o ich gustach, kompetencjach i potrzebach były plebiscyty, ankiety i listy przebojów. Pełniły one zarówno funkcję kontaktową, jak również współtwórczą i rozrywkową. Pozwalały czytelnikom na wejście w rolę współuczestników życia pisma, a zarazem tworzyły uporządkowaną, cykliczną przestrzeń, w której można było wyrażać opinie i dokonywać wyborów, następnie zaś oglądać ich rezultaty w druku. Z perspektywy redakcji były to formy komunikacji pośredniej, umożliwiające sondowanie nastrojów i preferencji publiczności, a jednocześnie sposoby wzmacniania identyfikacji z magazynem poprzez rytuał wspólnego głosowania, porównywania wyników i komentowania rozstrzygnięć.

Plebiscyt jako demokratyczna forma głosowania czytelników na wybranej płaszczyźnie muzycznej, stosowany przez redakcję, był sposobem na komunikację z czytelnikami, czy też zdobycie wiedzy o ich preferencjach muzycznych. Dodatkowo, stanowił on sposób na wyłonienie najpopularniejszych utworów, albumów lub artystów na podstawie opinii i preferencji społeczności muzycznej. W Polsce Ludowej w czasopiśmie takich jak: „Jazz Forum” czy „Musicorama”,

„Magazyn Muzyczny”, a także „Non Stop”, plebiscyty często organizowano w formie ankiety, w której czytelnicy mieli możliwość oddania głosu na swoich ulubionych artystów lub utwory. Wyniki plebiscytów były następnie publikowane, co stanowiło ważne źródło informacji na temat popularności i trendów muzycznych w danym okresie. Warto jeszcze uwzględnić, że plebiscyty w czasopismach muzycznych miały zarówno wymiar artystyczny, jak i społeczny. Będąc sposobem na wyrażanie przez odbiorców własnych preferencji muzycznych, stawały się również platformą promocji i rozpoznawalności dla artystów. Wyniki plebiscytów mogły mieć wpływ na popularność i sukces artystów, a także kształtować tożsamość muzyczną społeczności.

W „Non Stopie” pierwszy plebiscyt przeprowadzono w 1973 roku. Zorganizowano go w dwóch głównych działach, Świat i Polska, a w obrębie każdego z nich wyodrębniono osiem podkategorii obejmujących kompozytora, autora, wokalistę, wokalistkę, zespół wokalnie-muzyczny, instrumentalistę, płytę długogrającą oraz utwór roku. Głosowanie miało formę korespondencyjną, czytelnicy przysyłali typy na kartkach pocztowych, wskazując po trzech kandydatów w każdej z rubryk. Po ogłoszeniu pierwszych rezultatów redakcja opublikowała komentarz, w którym zastanawiano się nad tym, jak rozumieć pojęcie popularności, i jednocześnie zwracano uwagę na problemy ujawniające się w sposobie głosowania, takie jak bezrefleksyjne wybory czy błędy w zapisie nazwisk⁶⁰⁸. W kolejnych latach utrzymał się schemat, według którego ogłoszenie plebiscytu pojawiał się zazwyczaj pod koniec roku, natomiast wyniki wraz z komentarzem publikowano na początku roku następnego, co dodatkowo wzmacniało ich rytualny charakter.

Formuła plebiscytu była jednak w kolejnych edycjach wielokrotnie modyfikowana (rycina 87). W 1975 roku wprowadzono podział na dwa bloki. Pierwszy zachowywał dotychczasowy układ Polska i Świat, ale rozszerzono go o kategorię Talent, rozumianą jako nadzieja roku. Drugi blok odnosił się do wyznaczonego przedziału czasowego 1955 do 1975 i obejmował kategorię postaci retro, czyli wykonawcy, którego powrotu do nagrań lub na estradę oczekiwano, albo którego powrót uznano za szczególnie pożądany⁶⁰⁹. W późniejszych edycjach zmiany dotyczyły liczby i zakresu podkategorii. Z czasem pojawiły się takie rubryki jak wykonawcy, których nagrań oczekujesz, przebój roku, podział płyty roku na singiel i album, a także największe wydarzenie roku czy wyróżnienia dla audycji radiowych i programów telewizyjnych, choć z części z nich później zrezygnowano.

⁶⁰⁸ Non-Stop, *Co o tym sądzą Czytelnicy? Wyniki plebiscytu popularności w roku 1972*, „Non Stop” (1973) nr 3, s. 28–29.

⁶⁰⁹ Redakcja, *Plebiscyt Non-Stop-u 1975r.*, „Non Stop” (1975) nr 12, s. 29.

Rycina 87. Przykłady ogłoszenia plebiscytu „NS” wraz z kategoriami i subkategoriami



Ciekawym momentem było zwrócenie przez redakcję uwagi na nieoficjalne tworzenie przez czytelników własnych kategorii. W komentarzu do plebiscytu z 1982 roku odnotowano funkcjonowanie rubryki „Największe rozczarowanie muzyczne roku”, której laureatem została grupa Stalowy Bagaż wraz z Izabelą Trojanowską, a następnie kategorię tę włączono do kolejnego ogłoszenia ankiety⁶¹⁰. Rok później dodano kategorię dziennikarza muzycznego roku, w której pierwsze miejsca zajęły osoby silnie obecne w radiu i środowisku „Non Stopu”, a komentując wyniki, redakcja zwróciła uwagę na powtarzalność nazwisk oraz brak świeżości w typowaniach:

„(...) wyniki nie są zaskakujące jeśli przyjąć, że polska publiczność rockowa ma konserwatywne, od dawna sprecyzowane gusty muzyczne i jak diabeł święconej wody, boi się wszelkich nowinek, gdy przyjdzie jej wskazać praw-

⁶¹⁰ W. Soporek, *Po plebiscycie*, „Non Stop” (1982) nr 3, s. 6.

dziwych faworytów. Aż dziw bierze, że w Waszej ankiecie pojawiają się niezmienne od lat te same nazwiska i nazwy zespołów”⁶¹¹.

Przyczyną tego stanu jest najprawdopodobniej fatalna „polityka redakcji muzycznych Polskiego Radia i ich współpracowników”, którzy bazują na ciągle tych samych utworach, zbiorach utworów, jak przykładowo kompletna dyskografia Led Zeppelin lub Genesis czy przeboje ELO, Oldfielda i Agnethy⁶¹². W następnych latach wraz z wynikami plebiscytu czytelników publikowano typy redakcji i jej współpracowników w materiale *Non Stop Top* (rycina 88) oraz *Typy nasz i naszych przyjaciół* opublikowane w styczniowym numerze z 1986 roku. W plebiscycie z 1984 roku dodano nowe subkategorie, jak teledysk roku, najlepszy tekst w „NS”, krytyk muzyczny, a w kategorii Świat możliwość własnego komentarza i odczuć, dzięki którym chciano poznać odbiorców pisma. Rezultaty nie były oszałamiające (rycina 89), gdyż częstą odpowiedzią było „czuję bluesa”, co w przypadku fanów muzyki synthpopowej nie jest wiarygodne⁶¹³. W XV plebiscycie powrócono do trzynastu podkategorii; grupa, wokalista i wokalistka, instrumentalista, kompozytor, autor tekstów, postać roku, największa nadzieja, przebój, album, wydarzenie muzyczne, rozczarowanie muzyczne oraz teledysk. Zrezygnowano z najatrakcyjniejszego wykonawcy roku, krytyka muzycznego oraz odczuć i opinii o „NS”, po to, by w następnym roku dodać wykonawcę koncertowego

Zmiany zachodzące w samym magazynie odbijały się również w sposobie prezentowania wyników plebiscytów (rycina 89–91). Po przekształceniach redakcyjnych wyniki publikowano początkowo w formule zbliżonej do wcześniejszej, tyle że bez rozbudowanych komentarzy i w wersji kolorowej, a w kolejnych latach zmieniono także szatę graficzną zestawień. Ostatnie ogłoszenie plebiscytu ukazało się w lutym 1989 roku, natomiast podsumowanie opublikowano w numerach 1 do 3 z 1990 roku, w którym zwracano uwagę na trwałość gustów i niewielkie zapotrzebowanie na muzyczne nowości, w tym także na zjawiska dotąd marginalizowane lub nieobecne w oficjalnym obiegu⁶¹⁴. Wskazywano przy tym, że odpowiedzialność za stan stagnacji spoczywa nie tylko na dziennikarzach, lecz także na osobach zajmujących się promocją i dystrybucją muzyki, w tym na managerach oraz przedstawicielach wytwórni⁶¹⁵.

⁶¹¹ WSOP, *Najpopularniejsi w roku 1983. Plebiscyt Non Stopu*, „Non Stop” (1984) nr 1, s. 3.

⁶¹² Tamże.

⁶¹³ J. Chojnacki, *Najpopularniejsi w roku 1985. Plebiscyt Non Stopu*, „Non Stop” (1985) nr 2, s. 7.

⁶¹⁴ (SG), *Między zimą a wiosną (czyli podsumowanie na kształt remanentu)*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 2.

⁶¹⁵ A. Grzegorzcyk, *Są wnioski*, „Non Stop” (1990) nr 1–3, s. 2.

[illegible][illegible]

W realiach PRL plebiscyty często odzwierciedlały zatem nie tyle pełną mapę gustów muzycznych, ile stan wiedzy dostępnej odbiorcom, kształtowanej przez selektywną promocję w mediach, przede wszystkim w radiu, które miało szczególnie silny wpływ na formowanie preferencji. Ograniczenia obiegu informacji sprawiały, że rankingi bywały zawężone do tych wykonawców i utworów, które miały szansę zaistnieć publicznie w ramach akceptowalnych kryteriów politycznych i ideologicznych. W „Non Stopie” zwracano uwagę, że wyniki plebiscytów często odbijają sytuację polskiego rynku muzyki rozrywkowej, ale potrafią też ujawniać zaskakujące braki, takie jak nieobecność czarnoskórych muzyków wśród typowanych artystów zagranicznych, mimo tego, że ich rytmiczna muzyka funkcjonowała w przestrzeni dyskotekowej. Taki rozdźwięk można tłumaczyć niewystarczającą obecnością tych wykonawców w mediach, a więc także ograniczoną wiedzą słuchaczy na temat ich twórczości, co przekładało się na brak wskazań w ankietach. Jednocześnie dla „Non Stopu” była to sytuacja ambiwalentna, ponieważ dominacja radia i telewizji oznaczała wyzwanie, ale równocześnie otwierała możliwość budowania własnej niszy, szczególnie wtedy, gdy pismo starało się prezentować muzykę bardziej różnorodną i w ten sposób wpływać na kształtowanie gustów czytelników.

Rycina 90. Wyniki plebiscytu roku 1987, po zmianach redakcyjnych



Plebiscyty pełniły przy tym także funkcję integrującą. Dawały czytelnikom poczucie współuczestnictwa oraz przynależności do wspólnoty fanów, a zarazem wzmacniały relację opartą na zaufaniu do pisma jako instytucji pośredniczącej między sceną muzyczną a odbiorcą. Świadczy o tym liczba uczestników, o której magazyn informował. W plebiscycie za rok 1984 udział wzięło nieco ponad 2500 osób, rok później było to już ponad 3000 uczestników, przy średniej wieku 17,6 lat, gdzie najstarszy głosujący miał 34 lata, a najmłodszy 11. Największą liczbę wskazań zanotowano w plebiscycie za rok 1986, kiedy głos oddało niemal 4000 osób. Po zmianach w redakcji frekwencja zaczęła spadać,

co można wiązać z osłabieniem zaufania do pisma i z krążącymi wokół niego opiniami dotyczącymi przejęcia magazynu przez Zbigniewa Hołdysa⁶¹⁶.

Rycina 91. Wyniki plebiscytu opublikowane w 1989 oraz 1990 roku



Dodatkowym elementem zachęcającym do udziału był system nagród, ponieważ wszystkie nadesłane kartki brały udział w losowaniu upominków, najczęściej płytowych. Listy nagrodzonych zaczęto publikować dopiero w trzecim okresie funkcjonowania pisma. Niekiedy fundatorami nagród były firmy Polton⁶¹⁷, Rogot⁶¹⁸ czy Sonus⁶¹⁹, a także Przedsiębiorstwa Polonijno-Zagraniczne POLFRAKT⁶²⁰ i ITEX, a liczba wyróżnionych mogła sięgać kilkudziesięciu osób, zależnie od puli nagród i liczby zgłoszeń. Choć plebiscyty nie zawsze prowadziły do realnego odkrywania nowych zjawisk, bo w wynikach dominowały nazwiska już ugruntowane, to jednak w kategorii Talent rokujący największe nadzieje pojawiały się czasem nowe twarze, co pozwalało plebiscytom pełnić także funkcję wstępnego rozpoznania przyszłych kierunków zainteresowań.

W podobnej logice mieściły się listy przebojów, które łączyły element zabawy z funkcją informacyjną, a z czasem stawały się również narzędziem pomiaru popularności. „Non Stop” początkowo zaproponował tworzenie listy przebojów

⁶¹⁶ W związku ze zmianami w redakcji pojawiło się wiele plotek, które mogły zaważyć na utracie zaufania do pisma, o czym wspominał M.R. Makowski oraz G. Brzozowicz.

⁶¹⁷ Polska wytwórnia płytowa założona w 1983 roku, której szefem artystycznym był Jan Chojnacki.

⁶¹⁸ Prywatna, polonijna wytwórnia fonograficzna, z którą związany był m.in. zespół Maanam, którego wypromowaniem na rynkach zachodnich podjęła się właśnie ta firma.

⁶¹⁹ Wytwórnia płyt z własnym studio nagrań.

⁶²⁰ Polonijno-zagraniczna firma fonograficzna powstała na początku lat osiemdziesiątych.

w formule konkursowej, w której typy czytelników miały być zestawiane z listą opracowaną przez komputer GIER należący do Rady Koordynacyjnej Klubów Muzycznych Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, a osoby najbliższe oficjalnych wyników otrzymywały nagrody. W pierwszej edycji wzięło udział ponad pół tysiąca uczestników, a siedmiu zwycięzców nagrodzono płytami. W ten sposób czytelnicy zostali włączeni w tworzenie zestawienia, które miało odzwierciedlać to, co uchodziło za najpopularniejsze i najlepsze. W kolejnych latach zmieniano zasady, a od majowego numeru z 1973 roku zaprzestano publikowania informacji o nagrodach i szczegółach typowania, by później wracać do modyfikacji regulaminu, między innymi w 1976 i 1979 roku. W lipcu 1980 roku ponownie zapowiedziano włączenie czytelników do współtworzenia listy przebojów poprzez przysyłanie propozycji polskich i zagranicznych na adres redakcji, z możliwością wylosowania nagrody płytowej.

Po zmianach w redakcji lista zaczęła ukazywać się w nowej formule od lipca 1983 roku, jako rezultat łącznego głosowania czytelników oraz zestawień list przebojów Trójki Polskiego Radia lub Rozgłośni Harcerskiej. W tym kształcie funkcjonowała do września 1985 roku, kiedy zdecydowano, że o kolejności na liście decydować będą już wyłącznie czytelnicy. Wraz z wejściem koloru do czasopisma zrezygnowano jednak z listy, co nastąpiło od 1988 roku. Taka lista pełniła kilka funkcji jednocześnie. Dla odbiorców była przewodnikiem po tym, czego słuchano najczęściej, co było grane w radiu i co krążyło w obiegu dyskotekowym, dla redakcji natomiast stanowiła źródło wiedzy o preferencjach oraz stanie orientacji muzycznej czytelników. Była także narzędziem promocji muzyki rodzimej i zagranicznej, ponieważ samo umieszczenie wykonawcy w zestawieniu zwiększało jego rozpoznawalność i mogło wpływać na dalszą recepcję. Lista przebojów oddziaływała więc nie tylko opisowo, ale także kształtując, ponieważ poprzez promowanie określonych utworów i stylistyk współtworzyła muzyczne mody i preferencje. Włączenie czytelników w ten proces było odpowiedzią na ich oczekiwania i zarazem sposobem tworzenia przestrzeni rozmowy, porównywania wyborów i budowania więzi w obrębie społeczności fanów muzyki popularnej.

INICJATYWY POZAKONKURSOWE JAKO FORMA AKTYWIZACJI I WSPARCIA CZYTELNIKÓW

Obok klasycznych form interakcji z odbiorcami, takich jak listy do redakcji, ankiety czy plebiscyty, redakcja „Non Stopu” podejmowała również działania o charakterze pozakonkursowym, których celem było nie tyle wyłanianie zwycięzców, ile aktywizowanie czytelników, wspieranie ich rozwoju artystycznego

oraz tworzenie realnych możliwości wejścia w obieg kultury muzycznej i rozrywkowej. Inicjatywy te miały wyraźnie praktyczny i edukacyjny wymiar, a zarazem wzmacniały relację pomiędzy pismem a jego publicznością, opartą na zaufaniu i poczuciu partnerskiego uczestnictwa.

Wśród inicjatyw podejmowanych przez redakcję w celu zachęcania odbiorców do własnego rozwoju muzycznego, a także działań mających wspierać młodych artystów i amatorów w drodze do kariery, szczególnie widocznie rysują się dwie akcje: *Wasza Wielka Szansa* oraz *Z kasety – do gazety* (rycina 92). Pierwsza pojawiła się już u zarania istnienia czasopisma, druga została zrealizowana w 1984 roku. Choć różniły się zakresem i formułą, łączył je wspólny cel, którym było pogłębianie relacji z czytelnikami poprzez stworzenie im realnych możliwości działania, a nie jedynie biernego odbioru treści.

Rycina 92. Przykład ogłoszenia i recenzji *Z kasety – do gazety*



Wasza Wielka Szansa była przedsięwzięciem skierowanym do osób zainteresowanych muzyką oraz aktorstwem. Uczestnicy, którzy pomyślnie przeszli kolejne etapy, mogli uzyskać szansę rozpoczęcia studiów piosenkarskich lub instrumentalnych, w zależności od kategorii, a tym samym spróbować wejścia na ścieżkę zawodową w branży artystycznej. W przypadku uczestników nastawionych na aktorstwo filmowe pojawiała się natomiast perspektywa podjęcia współpracy z zespołami filmowymi. Inicjatywa ta miała charakter otwierający, ponieważ czasopismo zwracało się ku amatorom i proponowało im drogę prowadzącą do profesjonalizacji. W pierwszym roku funkcjonowania pisma przedsięwzięcie

przyniosło również wymierne rezultaty, ponieważ kilku uczestnikom, dzięki wsparciu „Estrady”, udało się utorować drogę do kariery zawodowej⁶²¹.

Odmienny charakter miała inicjatywa *Z kasety – do gazety*, w której wyrażonej zaakcentowano wymiar edukacyjny i wychowawczy. Zakładała ona możliwość przesłania do redakcji kasety magnetofonowej z autorskim nagraniem, które następnie poddawano ocenie przez uznanych publicystów oraz czołowych muzyków rockowych. Ich zadaniem było sformułowanie możliwie rzetelnej i użytecznej opinii, pozwalającej amatorskim twórcom zidentyfikować własne mocne i słabe strony. W tym sensie inicjatywa stwarzała warunki do uczenia się poprzez krytykę oraz do stopniowego doskonalenia warsztatu. Jednocześnie sprzyjała integracji środowiska artystycznego, umożliwiając wymianę doświadczeń, opinii i porad, a także budowanie sieci wzajemnego wsparcia w obrębie społeczności czytelników.

Z kasety – do gazety pełniło także funkcję promocyjną wobec amatorskich talentów, dając szansę zaprezentowania swoich umiejętności osobom pozbawionym dostępu do profesjonalnych studiów nagraniowych. Publikacja recenzji oraz informacji o inicjatywie mogła inspirować również tych odbiorców, którzy jedynie śledzili jej przebieg, zachęcając ich do podjęcia własnych prób twórczych. W ten sposób czasopismo aktywizowało czytelników, motywując ich do nauki gry na instrumentach, śpiewu, komponowania lub pisania tekstów. W szerszym ujęciu była to próba demokratyzacji praktyk artystycznych, ponieważ możliwość prezentacji talentu nie była formalnie uzależniona od statusu społecznego ani wykształcenia, a sztuka stawała się bardziej dostępna i otwarta.

Tego rodzaju inicjatywy, podobnie jak konkursy i gry redakcyjne, miały istotne znaczenie w realiach PRL. Łączyły funkcję rozrywkową z funkcją stymulowania rozwoju kompetencji muzycznych, mobilizując zarówno czytelników, jak i początkujących twórców do podejmowania wysiłku doskonalenia umiejętności i pogłębiania wiedzy. Jednocześnie dzięki tym działaniom czasopismo stawało się platformą wymiany doświadczeń i wiedzy, miejscem popularyzacji talentów oraz przestrzenią umożliwiającą rozwój artystyczny czytelników. Udział w inicjatywach redakcyjnych był jednocześnie wyrazem zaufania wobec pisma i jego zespołu, postrzeganego jako kompetentny i profesjonalny autorytet w dziedzinie muzyki i rozrywki.

W szerszej perspektywie relacje „NS” z czytelnikami można uznać za jeden z kluczowych czynników warunkujących funkcjonowanie pisma. Redakcja konsekwentnie rozwijała różnorodne formy interakcji, od korespondencji i działów listów, przez ankiety i plebiscyty, po inicjatywy skierowane do aktywnych odbiorców, gotowych wejść w rolę współtwórców. Dzięki temu czytelnicy

⁶²¹ Non-Stop, *Wasza Wielka Szansa*, „Non Stop” (1973) nr 1, s. 44.

mogli przekazywać opinie, zgłaszać sugestie oraz reagować na treści publikowane w magazynie, natomiast redakcja uzyskiwała pogłębiony wgląd w potrzeby i oczekiwania swojej publiczności. Wytwarzane w ten sposób relacje miały charakter dynamiczny i sprzyjały budowaniu trwałej więzi wokół pisma, które pełniło funkcję nie tylko rozrywkową, lecz także animującą i integrującą środowisko czytelników. W tym sensie „Non Stop” spełniał nie tylko funkcję medium rozrywkowego, lecz także pełnił rolę narzędzia aktywizacji odbiorców, zbliżonego do współczesnych strategii marketingu relacyjnego i partycypacyjnego. Angażowanie czytelników w różnorodne formy współtworzenia treści i działań redakcyjnych było jednym z najbardziej charakterystycznych i nowatorskich elementów działalności pisma w realiach prasy muzycznej PRL.

ZAKOŃCZENIE

DLACZEGO „NON STOP” JEST WAŻNY DZISIAJ? – ROLA W PAMIĘCI ZBIOROWEJ I BADANIACH KULTURY

*Muzyka to dusza wszechświata, skrzydła umysłu,
lot wyobraźni i wszelkie życie.*

– Platon⁶²²

Słowa są symbolami, które zakładają wspólną pamięć.

– Jorge Luis Borges⁶²³

„Non Stop” był magazynem muzycznym, ale nie da się go sprowadzić wyłącznie do tej roli. Był jednocześnie medium prasowym, narzędziem edukacji kulturowej, przestrzenią dialogu, kroniką epoki oraz, co szczególnie istotne, doświadczeniem pokoleniowym. Niniejsza książka, powstała na kanwie rozprawy doktorskiej, miała na celu możliwie pełne i rzetelne opisanie tego fenomenu, z uwzględnieniem zarówno jego wymiaru prasoznawczego, jak i kulturowego⁶²⁴. Tytuł książki – *Muzyczne okno na świat* – nie jest jedynie metaforą, lecz syntetycznym określeniem roli, jaką „Non Stop” odgrywał w życiu swoich odbiorców. W warunkach ograniczonego dostępu do zagranicznych wydawnictw, fonogramów, koncertów i mediów zachodnich, magazyn stawał się pośrednikiem pomiędzy lokalnym doświadczeniem a globalnym obiegiem kultury popularnej. Otwierał perspektywę na świat muzyki rozumiany szeroko: jako zbiór dźwięków, artystów i nurtów, ale także jako system wartości, stylów życia, języków ekspresji i form buntu. To „okno” nie było przezroczyste ani neutralne, ale było konstruowane przez redakcję, autorów i obowiązujące realia systemowe, jednak dla tysięcy młodych ludzi stanowiło realną możliwość wyrznięcia poza horyzont codzienności PRL.

⁶²² <https://www.zycieipodroze.pl/2019/05/02/muzyka-to-dusza-wszechswiata-cytaty-wybrane/> (21.08.2025).

⁶²³ <https://e-zyczenia.eu/cytaty/cytaty-o-pamieci/> (21.08.2025).

⁶²⁴ Zob. A. Mirek-Rogowska, „Non Stop” – *monografia czasopisma*, dz. cyt.

Zastosowana w książce metodologia pozwoliła uchwycić ten proces w sposób wielowymiarowy. Analiza zawartości wszystkich numerów „Non Stopu” umożliwiła nie tylko ilościowe zestawienie tematów, gatunków i form wypowiedzi, lecz także jakościową rekonstrukcję strategii redakcyjnych, zmian w linii programowej i ewolucji sposobu mówienia o muzyce. Ujęcie genologiczne pokazało, że magazyn operował szerokim repertuarem gatunków dziennikarskich, od krótkich form informacyjnych, przez publicystykę, po teksty mieszane i pozadziennikarskie, które wspólnie tworzyły spójny, choć niejednorodny dyskurs muzyczny. Z kolei perspektywa funkcjonalna pozwoliła dostrzec, że „Non Stop” realizował równocześnie wiele ról: informował, edukował, integrował, bawił, kształtował gusta i pośredniczył pomiędzy różnymi aktorami życia muzycznego – artystami, krytykami, organizatorami wydarzeń i odbiorcami.

Istotnym elementem tej analizy było osadzenie magazynu w kontekście systemu prasowego PRL. „Non Stop” funkcjonował w ramach oficjalnego obiegu, podlegał mechanizmom cenzury, ograniczeniom nakładowym i problemom wynikającym z gospodarki niedoboru. Jednocześnie jednak obszar muzyki popularnej, traktowany przez władzę jako relatywnie mniej niebezpieczny, stwarzał przestrzeń dla negocjowania granic swobody wypowiedzi. Redakcja wypracowała strategię pozwalającą na zachowanie względnej autonomii: posługiwanie się ironią, aluzyjnością, metaforą, a także wykorzystywanie języka muzyki jako pretekstu do poruszania tematów szerszych, dotyczących wolności jednostki, autentyczności, niezależności myślenia czy krytycznej postawy wobec rzeczywistości. W tym sensie „Non Stop” nie był pismem opozycyjnym, ale też nie był jedynie pasywnym elementem systemu, stanowił przykład medium działającego w „szczelinach” oficjalnej kultury. To miało wpływ na atmosferę, jaka panowała w redakcji. Jak wspominał Wojciech Mann:

„atmosfera była bardzo luźna, przyjacielska i powiedziałbym rock’n’roll’owa, bo w tym słowie dużo się zawiera. Nie było żadnych jakichś formalnych zasad, których należało przestrzegać na baczność. To był taki ten nasz pokój – odstający od reszty tego solidnego gmachu. To był fajny czas. W tym całym systemie, który nie był za bardzo sprzyjający wolności, to myśmy mieli takie poczucie, takiej enklawy, nie bardzo ograniczonej. To był świetny rodzaj napędu, żeby coś robić”⁶²⁵.

Roman Rogowiecki natomiast zwrócił uwagę na relacje oparte na wzajemnym szacunku, a także radości, jaką mieli z pisania, bo nikt „nic nie musiał”.

⁶²⁵ Wywiad z W. Mannem z dnia 1 maja 2020 r. (rozmowa telefoniczna).

Należałoby jeszcze uwzględnić, że wśród członków nie było zawiści, podkopywania czy plotkowania, spotykanego w innych redakcjach; nie czuło się, że przychodziło się pracować. „Non Stop” charakteryzowała miła i towarzyska atmosfera, co również potwierdził Grzegorz Brzozowicz.

Ta specyficzna kultura redakcyjna znajdowała swoje odzwierciedlenie w języku pisma, który ewoluował wraz z kolejnymi etapami jego funkcjonowania. Pierwsze dwa okresy wydawania „Non Stopu” charakteryzowały się stylem bardziej stonowanym, poprawnym i zbliżonym do obowiązujących wówczas norm oficjalnej prasy PRL. Wyraźna zmiana nastąpiła w trzecim okresie, gdy czasopismo znalazło się pod kierownictwem Wojciecha Manna, Romana Rogowickiego i Jana Chojnackiego, którzy bazując na doświadczeniu dotychczasowych współpracowników, takich jak Jerzy Bojanowicz czy Roman Waschko, otoczyli redakcję młodym zespołem autorów. Starano się wówczas świadomie „odoficjalnić” pismo, co widoczne było w komentarzach redakcyjnych, zabawie formą i treścią, obecności humoru, ironii oraz luzu językowego. Nawet teksty poświęcone tematom budzącym mniejszy entuzjazm redakcji pisane były z dystansem i lekkością, co wzmacniało wrażenie autentyczności i bliskości z czytelnikiem. Ewolucja języka szła w parze z przemianami estetycznymi magazynu, które były silnie uwarunkowane możliwościami technicznymi. W okresie druku na szarym, niskiej jakości papierze redakcja była zmuszona do zachowawczej, prostej szaty graficznej. Dopiero wprowadzenie papieru offsetowego w dwóch ostatnich okresach ukazywania się pisma umożliwiło pełniejsze eksperymentowanie z formą wizualną. Szczególną rolę odegrał wówczas Mirosław R. Makowski, który konsekwentnie przekraczał standardowe ramy projektowe, ręcznie wycinając i wklejając fotografie oraz grafiki, tworząc kolaże, dopisując komentarze na marginesach i traktując stronę jako autonomiczną przestrzeń znaczeń. Te rozwiązania nie tylko wzmacniały nieformalny charakter „Non Stopu”, lecz także stanowią dziś interesujący materiał do dalszych badań nad estetyką prasy muzycznej i jej relacją z kulturą alternatywną.

Na ten wypracowany przez lata model funkcjonowania magazynu nałożyły się gwałtowne przemiany końca lat osiemdziesiątych. W okresie transformacji ustrojowej „Non Stop” znalazł się w sytuacji kryzysowej, związanej z wydłużającym się cyklem wydawniczym, szalejącą i trudną do przewidzenia inflacją oraz narastającymi problemami ekonomicznymi wydawnictwa. Pod koniec 1989 roku wielu członków redakcji, przekonanych, że nadchodzi definitywny koniec pisma, zdecydowało się odejść do innych redakcji lub rozpocząć własne inicjatywy wydawnicze. Nie oznaczało to natychmiastowego zamknięcia „Non Stopu”. Dzięki zaangażowaniu m.in. Sławomira Gołaszewskiego i Adama Grzegorzcyka, przy wsparciu Kaina Maia oraz grupy młodych dziennikarzy, podjęto próbę reaktywacji magazynu. W jej ramach ukazało się jeszcze dziewięć numerów

pisma – w tym numer potrójny oraz przedostatni numer podwójny – które stanowiły świadectwo wysiłku dostosowania się do nowych realiów rynkowych. Ostatecznie jednak zmiany zachodzące w piśmie, w połączeniu z narastającymi trudnościami ekonomicznymi, doprowadziły do zaprzestania jego wydawania.

Mimo tego formalnego zakończenia działalności idea „Non Stopu” nie zniknęła całkowicie z obiegu kulturowego. W 2018 roku jako dodatek do płyty *Absurd*, ukazał się fanzin „Non Stop Absurd”⁶²⁶, który w warstwie formalnej i estetycznej świadomie nawiązywał do dawnego magazynu, a którego koncepcję opracował Mirosław R. Makowski. To późne echo działalności „Non Stopu” potwierdza, że pismo funkcjonuje nie tylko jako zamknięty projekt prasowy, lecz także jako trwały punkt odniesienia w pamięci kulturowej i estetycznej swoich twórców oraz odbiorców.

Analiza konstrukcji pisma, jego działów i rubryk, pozwoliła dostrzec, że magazyn był starannie zaprojektowanym narzędziem komunikacji. Układ treści porządkował doświadczenie lektury, sugerował hierarchie ważności i organizował rytm kontaktu z czytelnikiem. Stałe działy, cykliczne rubryki, listy przebojów, ankiety i konkursy budowały poczucie ciągłości i wspólnoty, a jednocześnie umożliwiały reagowanie na zmiany zachodzące na scenie muzycznej. „Non Stop” nie był pismem statycznym, a jego formuła ewoluowała wraz z przemianami kulturowymi lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także wraz ze zmianami w składzie redakcji i możliwościach technicznych. Ta zmienność, czasem odbierana jako chaos, była w istocie świadectwem żywotności magazynu i jego zdolności adaptacyjnych.

Szczególne znaczenie miały warstwy estetyczna i ikonograficzna pisma. Jakość papieru, problemy z drukiem, ograniczenia technologiczne wpływały na wygląd „Non Stopu”, ale zarazem stawały się impulsem do twórczych rozwiązań. W późniejszych latach, wraz z wprowadzeniem papieru offsetowego i koloru, magazyn zaczął coraz śmielej eksperymentować z formą graficzną, typografią i układem stron. Fotografie, kolaże, podpisy pod zdjęciami oraz komentarze wizualne nie pełniły wyłącznie funkcji ilustracyjnej, lecz współtworzyły przekaz, budując atmosferę luzu, autentyczności i bliskości z czytelnikiem. Estetyka „Non Stopu” była integralną częścią jego tożsamości i jednym z elementów odróżniających go od innych periodyków muzycznych epoki.

Analiza gatunków dziennikarskich obecnych na łamach magazynu pokazuje, że „Non Stop” był miejscem, w którym kształtowała się specyficzna „szkoła mówienia o muzyce”. Recenzje, felietony, reportaże, polemiki i sylwetki artystów nie tylko przekazywały informacje, lecz także uczyły sposobów

⁶²⁶ W numerze wykorzystano materiały nie tylko z „NS”, ale także „Magazynu Muzycznego”, książki Darka Duszy *Jestem ziarenkiem piasku*, jednak główną inspiracją był właśnie „NS” (zdjęcie okładki w aneksie – rycina A).

interpretowania muzyki, formułowania ocen i prowadzenia sporów na argumenty. Szczególnie istotna była rola polemik i listów do redakcji, które wprowadzały czytelników w kulturę dyskusji i pokazywały, że opinia nie jest jedynie prywatnym sądem, lecz elementem publicznej wymiany myśli. W ten sposób magazyn przyczyniał się do kształtowania kompetencji kulturowych i krytycznych swoich odbiorców.

Nie mniej ważne były funkcje realizowane przez „Non Stop” w wymiarze społecznym. Jako medium muzyczne pismo integrowało środowisko fanów, artystów i dziennikarzy, tworząc platformę wymiany informacji i opinii. Listy przebojów, plebiscyty i ankiety nie tylko dostarczały redakcji wiedzy o gustach czytelników, lecz także angażowały ich w proces współtworzenia pisma. Konkursy i gry pełniły funkcję rozrywkową, ale jednocześnie stanowiły narzędzie edukacyjne i motywacyjne, zachęcające do uważnej lektury i pogłębiania wiedzy o muzyce. Reklamy i ogłoszenia, choć funkcjonowały w ograniczonym zakresie, pokazywały ekonomiczny wymiar działalności magazynu i jego osadzenie w realiach rynku fonograficznego oraz rozrywkowego.

Szczególną rolę „Non Stop” odegrał w dokumentowaniu i współtworzeniu polskiej sceny muzycznej. Relacje z koncertów i festiwali, recenzje płyt, wywiady z artystami oraz publikacje poświęcone nowym zespołom miały realny wpływ na ich rozpoznawalność i dalszą karierę. Jak pokazują relacje zarówno dziennikarzy, jak i muzyków, opinie publikowane na łamach magazynu były traktowane z dużą powagą i potrafiły wywoływać silne emocje. „Non Stop” pełnił zatem funkcję opiniotwórczą, kształtując hierarchie ważności i współtworząc kanon muzyki popularnej w Polsce.

Z perspektywy dzisiejszej szczególnie interesujący jest pamięciowy wymiar funkcjonowania magazynu. „Non Stop” zapisał się w świadomości czytelników jako element ich biografii pokoleniowej, symbol młodości, fascynacji muzyką i poszukiwania własnej tożsamości. Wspomnienia o kolejkach w kioskach, wspólnym czytaniu numerów, wycinaniu zdjęć i wymianie informacji pokazują, że pismo było czymś więcej niż nośnikiem treści – było doświadczeniem społecznym. Ta pamięć, utrwalana także w późniejszych inicjatywach nawiązujących do „Non Stopu”, czyni z magazynu ważny obiekt badań nad pamięcią kulturową i mediami.

Niniejsza książka otwiera nowe możliwości badań nad „Non Stopem”, dostarczając wielu zagadnień, w tym porównawczych. Nie tylko w kontekście krajowego rynku prasy okresu PRL, ale również funkcjonowania systemów prasowych państw RWPG, szczególnie w zakresie muzyki rozrywkowej. Wachlarz możliwości jest niezwykle szeroki, a badania z obszaru historii mediów pozwalają na zrozumienie kontekstów społecznego i kulturowego, jednocześnie dając sposobność śledzenia ewolucji narracji oraz zmian, jakie zachodziły w treściach

medialnych. Analiza sceny muzycznej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, korelacji prasy, radia i telewizji wraz z zaznaczoną interdyscyplinarnością, rzuca nowe światło na dynamikę mediów, a także kultury, co ma bezpośrednie odniesienie do współczesnych realiów, dostarczając wglądu w to, jakie mogą być potencjalne skutki obecnych trendów medialnych. Badania poświęcone typografii i sposobom składu oraz łamania tekstu w prasie, zarówno w kontekście ich wpływu na odbiór treści oraz percepcję czytelnika, jak również technicznych możliwości czy rozwiązań stosowanych w okresie PRL, są kluczowe dla zrozumienia sposobu, w jaki prezentowane są informacje w mediach drukowanych oraz jak te elementy wpływają na ich czytelność, atrakcyjność i oddziaływanie na czytelnika.

Podsumowując, „Non Stop” był fenomenem wynikającym z połączenia wielu czynników: pasji redakcji, potrzeb odbiorców, specyfiki muzyki jako obszaru kultury oraz sprzeczności systemu, w którym funkcjonował. Był magazynem specjalistycznym, ale komunikującym się językiem przystępnym; pismem oficjalnym, ale budującym poczucie nieformalnej wspólnoty; kroniką wydarzeń muzycznych i jednocześnie narzędziem formowania wrażliwości kulturowej. Jako „muzyczne okno na świat” pozwalał spojrzeć poza granice codzienności, a zarazem uczył, jak ten świat interpretować. Właśnie dlatego pozostaje ważnym punktem odniesienia nie tylko w historii polskiej prasy muzycznej, lecz także w refleksji nad rolą mediów w kształtowaniu kultury, pamięci i doświadczenia pokoleniowego.

BIBLIOGRAFIA

CZASOPISMA POPULARNE – PEŁEN ZASÓB

„Musicorama”.

„Non Stop”

CZASOPISMA POPULARNE– WYBRANE NUMERY

„Jazz Forum. Biuletyn Polska Federacja Jazzowa”

„Jazz Forum. Polska Federacja Jazzowa – Biuletyn”

MATERIAŁY ARCHIWALNE

List naczelnego redaktora „Tygodnika Demokratycznego” i przewodniczącego Zarządu Wydawnictwa Epoka do GUKPPiW z dnia 21.03.1973 nr L.dz. DW/609/73, AAN, 1102, s. 3.

Notatka w sprawie wydawania przez Wydawnictwo „EPOKA” czterech dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” bez zezwolenia GUKPPiW z dnia 20.06.1973, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 5.

Pismo CK SD z dn. 9.09.1969 r. do Józefa Siemeka, Prezesa GUKPPiW, nr L.dz. S/77/69, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 11–12.

Pismo Członka Prezydium sekretarza CK SD Piotra Stefańskiego do Obywatela Prezesa GUKPPiW Stanisława Kosickiego z dn. 2.03.1973 r., nr L.dz. S2/18/73, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 6–7.

Pismo dot. zezwolenia na wydawanie dodatków do „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 9.11.1978 r. do Obywatela Stanisława Kosickiego Prezesa GUKPPiW, nr L.dz. DK/244/78, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 16–18.

Pismo w sprawie zezwolenia na druk dodatku do nr 10 „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 23.02.1972 r. do GUKPPiW od Z-cy Redaktora Naczelnego Witolda Kulisiewicza i Dyrektora Wydawnictwa Jana Fajęckiego, nr L.dz. DW/489 1972, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 33.

Pismo w sprawie zezwolenia na druk dodatku do nr 33 „Tygodnika Demokratycznego” z dn. 2.08.1972 r. do GUKPPiW od Dyrektora Wydawnictwa Jana Fajęckiego, nr L.dz. DW/1638/72, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 31.

Pismo z dnia 20.02.1973 r. do Tow. Naczelnika Tadeusza Orzeszczaka z Wydziału Dokumentacji GUKPPiW od Sekretarza Redakcji „Tygodnika Demokratycznego” Tomasza Jarzębowskiego i Z-cy Redaktora Naczelnego Witolda Kulisiewicza, nr L.dz. 42/73, AAN, 2/1102/0/3.2.2/1006, s. 8.

LITERATURA

- Apel, W., Daniel, R.T., *The Harvard Brief Dictionary of Music*, New York 1971, s. 287.
- Assmann, A., *O medialnej historii pamięci kulturowej*, w: *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 127–143.
- Assmann, A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142.
- Assmann, J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.
- Aucouturier, J.J., Pachet, F., *Representing Musical Genre: A State of the Art*, „Journal of New Music Research” 32 (2003) nr 1, s. 83–93.
- Baluch, J., Gierowski, P., *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016.
- Baran, D., *Dziennikarze „Magazynu Muzycznego” i „Non Stopu” wobec zachodnich trendów w muzyce (lata 80.)*, w: *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 47–62.
- Baran, D., *Obraz heavy metalu w polskiej prasie muzycznej lat 80. i początku 90. XX wieku*, w: *Żywioły twórczości, idei i pasji w kulturze muzyki metalowej*, red. J. Kosek, Kraków 2022, s. 218–235.
- Baran, D., *Ogólnomuzyczne czasopisma rozrywkowe. Od „Non Stopu” do „Teraz Rocka”, „Zeszyty Prasoznawcze”* (2005) nr 1–2, s. 142–157.
- Baran, D., *Rozwój w sprzyjającym klimacie? Polski rock lat 80. oczami dziennikarzy muzycznych*, w: *„Głowa mówi...”*. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2018, s. 98–124.
- Bauer, Z., Chudziński, E. (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków 2012.
- Beatles, The, *The Beatles Anthology*, Chronicle Books, 2012.
- Bennett, A., Waksman, S. (red.), *The SAGE Handbook of Popular Music*, Los Angeles 2015.
- Biedka, E., Fajęcki, J., Kwiatkowski, S., Łukasiewicz, M., Rosolak, M., Tekiel, A., Tylczyński, A., Zawadzki, S. (red.), *Informator o wydawnictwie Stronnictwa Demokratycznego „Epoka”*, Warszawa 1981.
- Bielska, K., *Trzeci obieg wydawniczy w PRL oraz drugi obieg w latach 70. i 80.*, „Pedagogia Ojcostwa” 6 (2013) nr 1, s. 194–201.
- Blacking, J., *How Musical Is Man?*, Seattle – London 2000, s. 113.
- Bocheński, J., *Cenzura – nie-cenzura*, „Przegląd Polityczny” (1995) nr 27/28, s. 63.

- Bojar, B., *Słownik encyklopedyczny informacji, języków i systemów informacyjno-wyszukiwawczych*, Warszawa 2002.
- Borhulevych, L., *Medialne formy popularyzacji muzyki poważnej*, „Rozprawy Społeczne” 10 (2016) nr 3, s. 28–35.
- Borkowski, I., *Informować, sprawozdawać, komentować. Sytuacja gatunków dziennikarskich w systemie medialnym Republiki Czeskiej*, „Annales Universitatis Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” (2021) nr 19, s. 20.
- Borthwick, S., Moy, R., *Popular Music Genres: An Introduction*, New York 2004.
- Bourdieu, P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2005.
- Brackett, D., *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, California 2016.
- Brzostowski, M., *Język reklamy prasowej*, Warszawa 1974.
- Brzostowski, M., *Język reklamy*, Warszawa 1975.
- Brzostowski, M., *Techniki reklamy*, Warszawa 1977.
- Brzostowski, M., *Teoretyczne podstawy reklamy prasowej*, Warszawa 1976.
- Chiliński, M., Russ-Mohl, S., *Dziennikarstwo*, Gliwice 2000.
- Chojnacki, J., *Blues z kapustą*, Kraków 2016.
- Chorążki, W., *Polska prasa alternatywna (trzecioobiegowa) 1990–1995*, Kraków 1996.
- Ciećwierz, M., *Polityka prasowa 1944–1948*, Warszawa 1989.
- Ciosmak, D., *Antologia zinów 1989–2001*, Kielce 2001.
- Czarna księga cenzury PRL*, Warszawa 1981.
- Davis, S., *Hammer of the Gods*, New York 1985.
- Domska, A., *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” (2011) nr LXXXIV (84), s. 95.
- Domke, R., *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016.
- Dorobek, A., *Rodzima prasa muzyczna jako zwierciadło przemian socjokulturowych w Polsce po 1956 roku na przykładzie magazynu „Jazz”*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” (2017) nr 9, s. 363–374.
- Drygański, J., Kwaśniewski, J., *(Nie)realny socjalizm*, Warszawa 1992.
- Fabbri, F., *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, w: *Popular Music Perspectives*, red. D. Horn, P. Tagg, Exeter 1982.
- Falola, T., *Culture and Customs of Nigeria*, Westport, CT 2001.
- Fik, M., *Kultura polska 1944–1956*, w: *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn, Warszawa 1996, s. 220–275.
- Fiske, J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.
- Fleischer, M., *Overground. Cechy charakterystyczne – tendencje – prądy*, w: *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000*, red. P. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 2002, s. 18–19. <https://fundacjachmura.pl/xerofeeria/> (19.03.2023).
- Flont, M., *Tytuły polskich zinów. Wstęp do badań nad onimią „trzeciego obiegu” (1978–1989) i „obiegu alternatywnego” (od 1990)*, „Prace Językoznawcze” 18 (2016) nr 3, s. 31–54.

- Fras, J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 2005.
- Frith, S., *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford 1996.
- Frith, S., *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Farnham 2007.
- Frith, S., *Towards an Aesthetic of Popular Music*, w: *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, red. S. Frith, Farnham 2007, s. 257–273.
- Furman, W., Kaliszewski, A., Wolny-Zmorzyński, K., *Gatunki dziennikarskie. Specyfika ich tworzenia i redagowania*, Rzeszów 2000.
- Gajda, S., *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, w: *Encyklopedia kultury XX wieku*, t. 2: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2010, s. 255–268.
- Głowacki, B., *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia” 3 (2010) nr 3, s. 33–43.
- Głowiński, M., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962.
- Goban-Klas, T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2009.
- Grabowska, M., *Streszczenie dokumentacyjne (wybrane problemy)*, Warszawa 1979.
- Gradowski, M., *Big Beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*, Warszawa 2018.
- Helman, Z., *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” V (2006), s. 11–20.
- Idzikowska-Czubaj, A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
- Idzikowska-Czubaj, A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Iwaszkiewicz, J., *Czwarta symfonia*, w: *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971.
- Jacyno, M., *Kultura indywidualizmu*, Warszawa 2007.
- Jenkins, H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.
- Jesswein, R., *Trzeci obieg Trzecie pokolenie 1845–1985*, „Odra” (1985) nr 3, s. 34–39.
- Jeziński, M., *Based on Anglo-American sources: Polish music journalism of the 1980s and the canons in popular music*, „Cogent Arts & Humanities” 9 (2022) nr 1, s. 1–15, doi: 10.1080/23311983.2022.2099045.
- Jeziński, M., *Mitologie muzyki popularnej*, Toruń 2014.
- Jeziński, M., *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, Toruń 2017.
- Jeziński, M., *Muzyka popularna jako forma pamięci kulturowej*, „Kultura Współczesna” 96 (2017) nr 3, s. 14–25.
- Jeziński, M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
- Kaczmarczyk, M., *Gatunki prasowe w praktyce: ćwiczenia warsztatowe dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, Sosnowiec 2006.
- Kamińska-Chelminiak, K., *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja – kadry – metody pracy*, Warszawa 2019.
- Kasperski, J., *Historia muzyki popularnej*, Warszawa 2019.
- Kienzler, I., *1944–1989. Kronika PRL: Prasa i radio*, t. 31, Warszawa 2017.

- Komorowska, M., *Polska prasa muzyczna w okresie 1945–2000*, Warszawa 2001.
- Konończuk, E., *W stronę przestrzennej teorii gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXII (2023) nr 3, s. 39–49.
- Kowalski, P., *Abstrakt i adnotacja jako element opisu dokumentu w bazie iSybisław*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” (2014) nr 49, s. 88–98.
- Kozieł, A., *Część V. Prasa w latach 1944–1989*, w: *Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, R. Habielski, A. Kozieł, J. Osica, L. Piwońska-Pykało, Warszawa 2001, s. 143–205.
- Kubicka, G., *Cenzura w 1945 r.: rozporządzenie Ministra Bezpieczeństwa Publicznego w sprawie kontroli środków komunikacji społecznej*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 30 (1991) nr 1, s. 99–100.
- Kucharska-Babula, A., *Polski rock początku lat osiemdziesiątych jako ostoja tożsamości narodowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna” 86 (2014), s. 92–107.
- Kujawa, J., *Crises of Power and Social Unrest in the People’s Republic of Poland and State Housing Policy*, „Studia Historiae Oeconomicae” 43 (2025) nr 2, s. 123–150, doi: 10.14746/sho.2025.43.2.007.
- Kulawik, A., *Zarys poetyki*, Kraków 2013.
- Kurta, H., *Reklama prasowa (wybrane zagadnienia)*, Warszawa 1969.
- Kwiatkowska, A., *Quizy – od teleturniejów do internetowej rozrywki*, „Studia Humanistyczne AGH” 20 (2021) nr 4, s. 47–60.
- Lena, J.C., *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Oxford 2012.
- Lindberg, U., Guðmundsson, G., Michelsen, M., Weisethaunet, H., *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, New York – Bern i in. 2005.
- Lisowska-Magdziarz, M., *Pytanie o genologię mediów w kulturze partycypacji. Próba rekonesansu metodologicznego*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic, A. Kozieł, J. Szyłko-Kwas, Warszawa 2015, s. 13–34.
- Łobaczewska, S., *Style muzyczne*, t. 1, Kraków 1960.
- Łukasiewicz, M., *Streszczenie, abstrakt, adnotacja i ich funkcja w tekście naukowym*, w: *Socjolekt – idiolekt – idiosyl: historia i współczesność*, red. U. Sokółska, Białystok 2017, s. 149–166.
- Makowski, M.R., Wojciechowski, K., *Koniec festiwalu albo kolorowa prywatyzacja. Życie artystyczno-estradowe w Polsce 1955–2021*, [bm.] 2021.
- Mann, W., *Rock Mann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków 2010.
- Maślanka, J. (red.), *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Warszawa 1976.
- McLuhan, M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964.
- McQuail, D., *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2007.
- Michalski, B., *Nowa ustawa o kontroli publikacji i widowisk*, „Prasa Techniczna” (1981) nr 6, s. 12–14.

- Middleton, S., *Raymond Williams's 'Structure of Feeling' and the Problem of Democratic Values in Britain, 1938–1961*, „Modern Intellectual History” 17 (2019) nr 4, s. 1133–1161, doi: 10.1017/S1479244318000537.
- Moore, A., *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, „Music & Letters” 82 (2011) nr 3, s. 432–442.
- Negus, K., *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, London–New York 1999.
- Nettl, B., *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Champaign 1995.
- Owens, T.C., *Classical Music*, w: *The Oxford Encyclopedia of the Modern World*, red. P.N. Stearns, Oxford 2000.
- Paczkowski, A., *Cenzura 1946–1949: statystyka działalności*, „Zeszyty Historyczne” (1996) nr 116, s. 22–57.
- Panek, W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
- Pauly, R.G., *Music in the Classic Period*, Englewood Cliffs 1988.
- Pawlicki, A., *Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965–1972. Instytucja i ludzie*, Warszawa 2001.
- Perczak, J., *Polish socialist advertising in 1945–1989: Status and sources of and outlooks for the research*, „Media Biznes Kultura” 9 (2020) nr 2, s. 132–148.
- Perczak, J., *Polska reklama prasowa w latach 1945–1989*, Warszawa 2010.
- Pęczak, M., *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” (1988) nr 2, s. 25–35.
- Pęczak, M., *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i Społeczeństwo” (1958) nr 3, s. 167–171.
- Pęczak, M., *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i społeczeństwo” (1988) nr 3, s. 167–182.
- Pęczka, M., *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” (1988) nr 2, s. 25–35.
- Piowarska, A., *Trzy oblicza Filipinki*, „Zeszyty Prasoznawcze” XLVI (2003) nr 3–4, s. 127–146.
- Portelli, A., *Co stanowi o odmienności historii mówionej*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” (2018) numer specjalny, s. 23–38, doi: 10.26774/wrhm.213.
- Pytlik, R., *Abstrakt w dobie dzisiejszych publikacji naukowych na przykładzie niemieckich i polskich prac językoznawczych*, „Języki Obce w Szkole” (2005) nr 1, s. 20–23.
- Rachubińska, K., Stańczyk, X., *Youth Under Construction: The Generational Shifts in Popular Music Journalism in the Poland of the 1980s*, w: *Popular Music in Eastern Europe. Pop Music, Culture and Identity*, red. E. Mazierska, London 2016, s. 171–193.
- Romek, Z., Kamińska-Chełminiak, K., *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, Warszawa 2017.
- Schmidt, C., *Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG*, „Volume” 5 (2006) nr 1, s. 47–72, doi: 10.4000/volume.636.
- Sendyka, R., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, „Teksty Drugie” 116 (2009) nr 3, s. 152–161.
- Shuker, R., *Understanding Popular Music Culture*, New York 2016.
- Siwak, W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

- Słomkowska, A., *Prasa w PRL. Szkice historyczne*, Warszawa 1980.
- Słotwiński, B., *Prawo o reklamie: omówienie i zbiór przepisów*, Warszawa 1967.
- Stankiewicz, R., *Festiwal Muzyków Rockowych w Jarocinie 1980–1989. Relacje między sztuką a polityką*, „Edukacja Muzyczna” (2010) nr 5, s. 99–130.
- Starr, L., Waterman, C., *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, Washington 2010.
- Straw, W., *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, „Cultural Studies” 5 (1991) nr 3, s. 368–388.
- Strużycki, M. (red.), *Reklama: organizacja i funkcjonowanie w gospodarce socjalistycznej*, Warszawa 1976.
- Sznajder, E., *Reklama w służbie społeczeństwa*, „Reklama” (1972) nr 9, s. 1–2.
- Sztucki, T., *Miejsce i funkcje reklamy w zespole elementów aktywizacji sprzedaży*, Warszawa 1969.
- Sztucki, T., *Planowanie reklamy*, Warszawa 1967.
- Sztucki, T., *Techniki reklamy*, Warszawa 1977.
- Sztucki, T., *Zagadnienia skutecznej reklamy*, Warszawa 1965.
- Szulewski, M., *Czas w słowach odbity. Refleksje o rzeczywistości nazywanej*, Warszawa 1986.
- Ślawska, M., *O świadomości gatunkowej – wokół mediolingwistycznego modelu badań kompetencji nadawczych*, „Rocznik Medioznawczy” (2023), s. 56–68.
- Ślawska, M., *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, „Forum Lingwistyczne” 2017) nr 4, s. 15–29.
- Tetelowska, I., *Szkice prasoznawcze*, Warszawa 1970.
- Todorov, T., Labuda, A., *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej” 70 (1979) nr 3, s. 307–321.
- Tomaszewski, M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” (2012) nr 1, s. 7–50.
- Torbus, W., Torbus, H., *Reklama*, Warszawa 1972.
- Trudzik, A., *Bob Dylan przed otrzymaniem Literackiej Nagrody Nobla. Recepcja artysty w polskiej prasie muzycznej rockowo-jazzowej (analiza ilościowo-jakościowa)*, w: *Słowami o dźwiękach... Muzyka w mediach (nie tylko doby PRL)*, red. B. Afeltowicz, A. Trudzik, Szczecin 2017, s. 13–33.
- Trudzik, A., *Jazz in Central and Eastern Europe as discussed by Jazz magazine (1956–1959)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 55 (2020) nr 3 (Special Issue), s. 104–124.
- Trudzik, A., *Na początku był Jazz. 60 lat prasy muzycznej (jazz, rock) w Polsce*, „Zeszyty Prasoznawcze” 60 (2017) nr 1, s. 183–200.
- Trudzik, A., *Na styku dwóch epok. „Non Stop” (1988/89): początki ewolucji rynku prasy muzycznej*, w: *Media a Polacy: polskie media wobec ważnych wydarzeń politycznych i problemów społecznych*, red. K. Pokorna-Ignatowicz, J. Bierówka, S. Jędrzejewski, Kraków 2012, s. 63–72.

- Trudzik, A., *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. „Tylko Rock” 1991–2002*, Gdańsk 2017.
- Trudzik, A., *Rekonstrukcja historii – prasa muzyczna jako pomijany segment prasy wydawanej oficjalnie w stanie wojennym*, w: *Media i dziennikarstwo w XX wieku. Studia i szkice*, red. M. Kaczmarczyk, M. Boczkowska, Sosnowiec 2015, s. 59–78.
- Tyszkiewicz, A., *W okowach „demokratycznego centralizmu” – przypadek Stronnictwa Demokratycznego w PRL*, „Politeja” (2013) nr 10/25, s. 51–68.
- Tytuła, M., Okarmus, J., *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa – Bielsko-Biała 2013.
- Ufnalska, S.B., *Abstracts of research articles: readers’ expectations and guidelines for authors*, „European Science Editing” 34 (2008) nr 3, s. 63–65.
- Waluszko, J., *RSA 1983–2005...*, „Homek. Pismo Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego” (2013) nr 52, s. 7.
- Waterman, C.A., *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago – London 1990.
- Wiernicka, P., *Lista Przebojów Trójki. Wpływy, fani, przeobrażenia*, w: „Głowa mówi...”. *Polski rock lat 80.*, red. M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2018, s. 125–142.
- Williams, R., *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, New York 1983.
- Wojciechowicz, M., *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 10 (2013) nr 1, s. 23–40.
- Wojciechowski, K., Makowski, M.R., Witkowski, G.K., *Pokolenie J8: Jarocin ’80–’89*, Poznań 2011.
- Wojtak, M., *Analiza gatunków prasowych*, Lublin 2004.
- Wojtak, M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
- Wojtak, M., *Konfiguracja gatunkowa charakterystyczna dla pierwszej strony gazety*, w: *Nowe media – nowe w mediach*, red. I. Borkowski, A. Woźny, t. 1, Wrocław 2006, s. 37–47.
- Wojtak, M., *Wyznaczniki gatunkowe sylwetki prasowej*, „Stylistyka” XII (2003), s. 259–278.
- Wolny-Zmorzyński, K., Filas, R., Płaneta, P., Doktorowicz, K. (red.), *Leksykon terminów medialnych*, Katowice 2023.
- Wolny-Zmorzyński, K., Kaliszewski, A., Furman, W., *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Warszawa 2009.
- Wolny-Zmorzyński, K., Kaliszewski, A., Snopek, J., Furman, W., *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2014.
- Worsowicz, M., *„Faits divers” – informorywka w prasie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” (2002) nr 5, s. 253–259.
- Wrona, H., *Fonografia w komunizmie*, w: *Beats of Freedom – Zew wolności*, Warszawa 2010, s. 41–45.
- Wyźga, A., *Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej w pierwszym i trzecim obiegu w polskiej kulturze muzycznej lat 80.*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 22 (2014) nr 3, s. 4–21.

- Zakrzewski, S.Z., *Reklama w okresie przedwojennym*, „Reklama” (1975) nr 4, s. 21.
- Zawadzki, Z., *Reklama prasowa*, Warszawa 1974.
- Zielińska, K., *O podpisach pod materiałami wizualnymi z perspektywy mediolingwistycznej – próba typologii na podstawie polsko- i niemieckojęzycznej prasy codziennej*, „Forum Lingwistyczne” (2017) nr 4, s. 31–40.

ROZPRAWY DOKTORSKIE

- Artymowski, J., *Ewolucja myśli ustrojowej Stronnictwa Demokratycznego*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem J. Majchrowskiego, Warszawa 2023, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/4740/0000-DR-97542-praca%20%281%29.pdf?sequence>.
- Ciechanowski, M., *Funkcja ewangelizacyjna rozgłośni katolickich w Polsce. Studium analityczno-badawcze formatowania i recepcji przekazów radiowych*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem K. Cymanow-Sosin, Kraków 2022, <http://bc.upjp2.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=5854> (12.12.2023).
- Czarnek, P., *Rodzaje rozrywki w polskiej radiofonii komercyjnej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Łódzkim pod kierunkiem E. Olejniczakowej, Łódź 2014, <https://depot.ceon.pl/bitstream>.
- Gryczan, K., *Powstanie i ewolucja radia RMF Classic (2003–2018)*, rozprawa doktorska napisana w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie pod kierunkiem K. Gajdki, Rzeszów 2023.
- Janczak, P., *Program II Polskiego Radia jako przestrzeń edukacji muzycznej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej pod kierunkiem G. Stachyry, Lublin 2022, <http://bc.umcs.pl/publication/49245> (12.12.2023).
- Kopaniecki, J., *Muzyka popularna w przestrzeni fonicznej współczesnego Wrocławia*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Wrocławskim pod kierunkiem B. Muszkalskiej, Wrocław 2022, https://bip.uni.wroc.pl/download/attachment/37481/dr-hab-tomasz-rokosz-prof-kul-_rec-j-kopaniecki.pdf (06.01.2024).
- Kosek, J., *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Edukacji Narodowej w Krakowie pod kierunkiem A. Ogonowskiej, Kraków 2017, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/1778> (10.09.2025).
- Kot, K., *Radio RMF FM w latach 1990–2001*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie pod kierunkiem B. Borowik, Lublin 2024.
- Krzemiński, I., *Regionalizm w muzyce rockowej. Z dziejów popkultury muzycznej na Śląsku*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Śląskim pod kierunkiem T. Miczka, Katowice 2021.
- Kupis, M., *The most beautiful community in the world. Station Woodstock/Pol'and'Rock Festival in the context of community forming rituals*, rozprawa doktorska napisana

- na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem F. Czecha oraz K. Golemo, Kraków 2025, https://rozprawy-doktorskie.bip.uj.edu.pl/nauki-o-kulturze-i-religii/-/journal_content/56_INSTANCE_WM2R3d1qjxIY/143381600/158821712 (15.01.2026).
- Mirek-Rogowska, A., „*NON STOP*” – *kontekst historyczny. Na podstawie rozprawy doktorskiej „Non Stop” – monografia czasopisma*, Kraków 2024, <https://repozytorium.upjp2.edu.pl/items/6eb7cc94-07b2-4f64-ac7d-cf14661c39ea> (15.01.2025).
- Mirek-Rogowska, A., „*Non Stop*” – *monografia czasopisma*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem K. Gajdki, Kraków 2024.
- Miszcuk, M., *Rozgłośnia Harcerska 1957–1993*, rozprawa doktorska napisana w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie pod kierunkiem K. Gajdki, Rzeszów 2016.
- Nera, A., *Wizja świata w kulturze heavymetalowej*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie pod kierunkiem J. Adamowskiego, Lublin 2023.
- Piskorski, P., *Historia Stronnictwa Demokratycznego 1980–1991*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem S. Rudnickiego, Warszawa 2020, <https://repozytorium.uw.edu.pl/server/api/core/bitstreams/1f313b38-4f3c-4194-b3dd-bee675ad7259/content> (08.07.2025).
- Schmutz, V.C., *The Classification and Consecration of Popular Music: Critical Discourse and Cultural Hierarchies*, PhD thesis conducted at the Faculty of History and Arts at Erasmus University Rotterdam under supervision of H. G. Schmid, Rotterdam 2009, https://www.researchgate.net/publication/254805496_The_Classification_and_Consecration_of_Popular_Music_Critical_Discourse_and_Cultural_Hierarchies (22.07.2023).
- Stańczyk, X., *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobrażenia, samoorganizacja, komunikacja*, rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem A. Mencwela, Warszawa 2014, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1097> (12.12.2022).

NETOGRAFIA

- About Sven*, <https://svengillsater.se/about-sven/> (23.08.2023).
- AllMusic, *Genres*, <https://www.allmusic.com/genres> (16.03.2022).
- Amazon, <https://www.amazon.com/> (16.03.2021).
- ASCAP, <https://www.ascap.com/> (16.03.2022).
- Bickel, Ch., *The Entire Print Run of Transgressive LA Punk Art and Music Zine No Mag Is Now Online*, https://dangerousminds.net/comments/the_entire_print_run_of_transgressive_la_punk_art_and_music_zine_no_mag_is (17.11.2022).
- Bufet PRL, *Non Stop – „Inny” miesięcznik muzyczny*, <https://bufetprl.com/tag/miesiecznik-non-stop/> (13.06.2022).

- Flont, M., *DJ Bigos na czad giełdzie*, https://www.academia.edu/42852668/Mateusz_Flont_DJ_Bigos_na_czad_gie%C5%82dzie_wywiad_DJ_Bigos_on_the_phat_market_interview_ (14.03.2022).
- Gaszyński, M., *Historia*, <https://zakr.pl/informacje/historia/> (15.12.2022).
- GUS, *Roczne wskaźniki cen towarów i usług konsumpcyjnych od 1950 r.*, <https://stat.gov.pl/obszary--tematyczne/ceny-handel/wskazniki-cen/wskazniki-cen-towarow-i-uslug-konsumpcyjnych-pot-inflacja-/roczne-wskazniki-cen-towarow-i-uslug-konsumpcyjnych/> (15.01.2026).
- IFPI, <https://www.ifpi.org/> (16.03.2023).
- Jan Chojnacki, <http://blueschojnacki.pl/> (16.02.2021).
- Jazz Forum, *Od Redakcji*, „Jazz Forum” (1973) nr 21, s. 1. <https://polishjazzarch.com/jazz-forum-p.html#lg=1&slide=10> (5.12.2022).
- Królikowska-Avis, E., *Jacek Wegner, jeszcze jedno pożegnanie. Jeden z tych, którzy nie ulegali „zawirowaniom historii” i „słuszności etapów”*, <https://wpolityce.pl/media/607972-jacek-wegner-jeszcze-jedno-pozegnanie> (25.07.2022).
- KZRSS Spółem, *Historia*, <https://kzrss.spolem.org.pl/index.php/historia> (20.05.2023).
- Majewski, M., *Historia tłoczni płyt gramofonowych ZTS „Pronit”*, <https://www.yumpu.com/xx/document/read/10455343/historia-tloczni-plyt-gramofonowych-zts-pronit-pth> (20.05.2023).
- Makowski, M R., *Non Stop (1988–1989)*, https://pracownia52.pl/www/?page_id=13 (14.05.2022).
- Michalkiewicz-Waloszek, J., *Mayones – gitary, które pokochał świat*, <https://prestiztrojmiasto.pl/magazyn/91/kultura-sztuka-rozrywka/mayones-gitary-ktore-pokochal-swiat> (25.05.2023).
- Moore, A., *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock*, <http://www.allanfmooore.org.uk/questionstyle.pdf> (20.01.2024).
- mr m., *mr makowski (1952–...)*, https://makowski.info/?page_id=121 (10.06.2022).
- mr makowski, *Kult*, https://pracownia52.pl/www/?page_id=421 (15.02.2023).
- mr makowski, *mr makowski*, <https://pracownia52.pl/www/> (06.2022).
- Musicorama*, https://polishjazzarch.com/musicorama.html?fbclid=IwAR0z-OwMq2_5kB_RESrSUIRYcm1UmDN6P3J-zwEazqr7_STsT84HAezM-7-4 (14.02.2022).
- Muzeum Śląska Cieszyńskiego, *Krzysztof Skain May – nie daj się smutkowi*, http://muzeumcieszyn.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=152 (3.01.2023).
- Newsweek.pl, *Zbigniew Hołdys: Felietonista Newsweeka*, <https://www.newsweek.pl/autorzy/zbigniew-holdys> (13.06.2022).
- O autorze*, <https://patronite.pl/BLUESCHOJNACKI> (12.12.2023).
- Okiem Jadwigi, *Jarmark Sensacji cz. I*, <https://www.okiemjadwigi.pl/tag/tygodnik-nowa-wies/> (26.11.2025).
- On Mark Perry's „Sniffin’ Glue”, The Essential Punk Accessory*, https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2016/05/sniffin-glue.html (13.09.2025).

- Pachet, F., Cazaly, D., *A Taxonomy of Musical Genres*, https://www.researchgate.net/publication/239745181_A_classification_of_musical_genre (13.08.2022).
- Paszowski, P., *Gwałt na Magdzie*, <https://web.archive.org/web/20160317022459/http://juventum.pl/gwalt-na-magdzie/> (27.12.2025).
- Piotrowicz, P., *Polscy dziennikarze muzyczni. Korneliusz Pacuda: country to wolność*, <https://facet.onet.pl/warto-wiedziec/polscy-dziennikarze-muzyczni-korneliusz-pacuda-country-to-wolnosc/myy5y33> (8.09.2023).
- Powsinoga, *Niemiecka muzyka współczesna: wprowadzenie do sceny muzycznej Niemiec – od rocka, popu po techno*, <https://powsinogi.pl/niemiecka-muzyka-wspolczesna/> (14.03.2024).
- PWN, *fanzin*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fanzin.html> (12.12.2023).
- PWN, *singel*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/singel;2520672.html> (14.05.2025).
- PWN, *Wiersz*, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/wiersz.5515907.html> (3.12.2022).
- Quinion, M., *Quiz*, <https://www.worldwidewords.org/qa/qa-qui1.htm> (21.06.2023).
- Rerak, S., *Na kontrze do babilońskich mediów*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/alternatywa/na-kontrze-do-babilonskich-mediow/exqgjt看> (11.03.2022).
- RWC Music Database, <https://staff.aist.go.jp/m.goto/RWC-MDB/> (16.03.2023).
- SACEM, <https://www.sacem.fr/> (16.03.2023).
- Sąder, B., „Co się stało z Magdą K.?” *Kontrowersyjna piosenka, której wszyscy się bali*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/co-sie-stalo-z-magda-k-kontrowersyjna-piosenka-ktorej-wszyscy-sie-bali/z7v9cgk> (27.12.2025).
- Schneck, M., *ZINELIBRARY. Strona informacyjna projektu zinelibrary.pl*, <http://zine-library.pl> (11.03.2022).
- Singleton, P., *October 78 – February 79*, <http://www.philjens.plus.com/sid/oct78> (12.12.2025).
- SJP, *longplay*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/longplay.html> (10.03.2024).
- Sokołowski, A., Niedźwiecki, M., *Lista przebojów Trójki w obiektywie Statistica*, https://media.statsoft.pl/_old_dnn/downloads/lista_przebojow_trojki.pdf (14.09.2023).
- Spex, <https://spex.de> (28.05.2020).
- Wasilewski, J. K., *Nie daj się smutkowi*, https://www.bu.kul.pl/art_11477.html (3.01.2023).
- Wikipedia, *Non Stop*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Non_Stop (13.06.2022).
- Wilczyński, M., *Musicorama. Trzy białe kruki*, <http://fonola.pl/2018/10/musicorama-trzy-biale-kruki/> (23.08.2023).
- WYDAWNICTWO PŁYTOWE „POLJAZZ” 1972–1991, <https://polishjazz.pl/po-ljazz/> (23.03.2024).
- Z.M – Krzysztoff Skain May w opracowaniu, <http://www.skain.art.pl/biogra/70-z-m-krzysztoff-skain-may-w-opracowaniu.html> (9.08.2022).

AKTY PRAWNE

- Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 7 września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Informacji i Propagandy (Dz.U. z 1944 r. nr 4 poz. 20).
- Dekret Rady Ministrów z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Dz.U. z 1946 r. nr 34, poz. 210).
- Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 21 marca 1970 r. w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk (Dz.U. z 1970 r. nr 6 poz. 50).
- Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 22 kwietnia 1975 r. w sprawie zakresu trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez Główny Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (Dz.U. z 1975 r. nr 13 poz. 75).
- Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 23 września 1972 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie zakresu i trybu sprawowania nadzoru i kontroli przez organy kontroli prasy, publikacji i widowisk (Dz.U. z 1972 r. nr 41 poz. 268).
- Ustawa z dnia 31 lipca 1981 r. o kontroli publikacji i widowisk (Dz.U. z 1981 r. nr 20 poz. 99).

CYTATY

- <https://www.goodreads.com/quotes/236830-rock-n-roll-is-an-attitude-it-s-not-a-musical> (11.09.2025).
- <https://www.goodreads.com/quotes/236830-rock-n-roll-is-an-attitude-it-s-not-a-musical> (11.09.2025).
- <https://www.soundbrenner.com/blogs/articles/10-inspiring-quotes-about-the-power-of-music?srsId=AfmBOoqoHxW5GDzAHrTcTCxmOfNgeH2JeOmriqbL24XyPnaHcyJoLHkr&utm> (21.08.2025).
- <https://www.timeout.com/movies/eat-that-question-frank-zappa-in-his-own-words> (21.08.2025).
- <https://www.timeout.com/movies/eat-that-question-frank-zappa-in-his-own-words> (21.08.2025).
- Rose, C.D., *Dancing About Architecture Writing about music*, <https://www.rlf.org.uk/posts/dancing-about-architecture/> (21.08.2025). <https://www.goodreads.com/quotes/236830-rock-n-roll-is-an-attitude-it-s-not-a-musical> (18.12.2025).

SPISY

SPIS RYCIN

Rycina 1. Notatka dotycząca udzielenia informacji na pismo w sprawie pozytywnego rozpatrzenia prośby o możliwość wydawania dodatków	33
Rycina 2. Ogłoszenie własne Wydawnictwa „Epoka” dotyczące nowego magazynu „KONKRET”	35
Rycina 3: Przykład ingerencji cenzury w tekst opublikowany w „NS”	42
Rycina 4. Przykłady usunięć fragmentów tekstu z 1976 i 1989 roku.	42
Rycina 5. Okładka i reakcja „TD” i „NS” na skargę.	45
Rycina 6. Okładka nr 10 z 1989 roku	47
Rycina 7. Przykłady zinów wydawanych w latach 80. XX wieku	58
Rycina 8. Fragmenty czwartego numeru „QQRQ” z 1986 roku	60
Rycina 9. Oś czasu odpowiadających za całokształt „Non Stopu”	69
Rycina 10. Okładka LP Kultu pt. <i>Kasety</i> , zaprojektowana przez M.R. Makowskiego . . .	78
Rycina 11. Prace artysty i grafika „Non Stopu” w numerach 1–6 w 1990 roku . . .	79
Rycina 12. Artykuł autorstwa F. Łobodzińskiego dotyczący prób bojkotu artysty Paula Simona, zawarty w „NS” nr 1 z 1988 r.	81
Rycina 13. „Nekrolog” festiwalu rockowego w Jarocinie	82
Rycina 14. Przykłady zapisu poszczególnych rubryk.	94
Rycina 15. Przykładowe zakończenie <i>W numerze</i> w III okresie wydawania „NS” . .	97
Rycina 16. Metryczka w „Non Stopie” w różnych okresach rozwoju pisma	97
Rycina 17. Okładki „NS” sprzed koloru.	98
Rycina 18. Przykłady okładek „NS” z lat 1988–1990	101
Rycina 19. Karykatura umieszczona w numerze 11 z roku 1984.	106
Rycina 20. Przykład wprowadzenia do materiału w innym układzie niż pozostała część materiału	106
Rycina 21. Przykład zdjęć z podpisem prostym identyfikacyjnym	110
Rycina 22. Fotografia z podpisem złożonym wielofunkcyjnym	111
Rycina 23. Przykład podpisu dzielonego w ramach <i>Z tamtej strony</i>	112
Rycina 24. Przykłady zmian w podpisach w kolorowym „NS”	113
Rycina 25. Przykład <i>Foto balangi</i> w „NS”	113
Rycina 26 Przykłady fotograficznych wypowiedzi składających się ze zdjęcia z podpisem.	114
Rycina 27. Przykłady materiałów w technice <i>scissors art</i>	114
Rycina 28. Przykłady felietonu <i>Pszczółki luzem</i>	131

Rycina 29. Przykłady nietypowych recenzji	135
Rycina 30. Działy <i>Albumy</i> i <i>Na żywo</i>	136
Rycina 31. Dział z recenzjami płyt i z koncertów w przedostatnim okresie funkcjonowania pisma	137
Rycina 32. Szkółka gry na gitarze opublikowana w „NS”	140
Rycina 33. Artykuł wstępny otwierający pierwszy numer szarego „NS” oraz kolorowego „NS”	141
Rycina 34. Fotoreportaż w NS.	144
Rycina 35. Rubryka komentująca stan polskiej fonografii w różnych latach	147
Rycina 36. Przykłady polemik w „NS”	149
Rycina 37. Przykłady notatek redakcyjnych publikowanych w ramach wypowiedzi na łamach „NS”.	155
Rycina 38. Wiadomość dotycząca pobytu Manhattan Transfer w Polsce, którzy do zdjęcia pozują z „NS”	159
Rycina 39. Biogram jako element uzupełniający tekst.	160
Rycina 40. Przykłady życiorysu i jego odmian	161
Rycina 41. Cykliczne rubryki w formie kalendarium	165
Rycina 42. Kalendarium jako samodzielna, pojedyncza wypowiedź.	166
Rycina 43. Kalendarium jako element większej wypowiedzi	167
Rycina 44. Pierwszy przegląd prasy opublikowany w „NS”	170
Rycina 45. Przykład dwóch faz przeglądu <i>Co w prasie piszczy?</i>	171
Rycina 46. Przykłady zapowiedzi w „NS”	172
Rycina 47. Przykłady zapowiedzi na okładkach	173
Rycina 48. Przykłady przeglądów biogramów	164
Rycina 49. Przykłady <i>Rozmów „NS”</i>	179
Rycina 50. Przykłady sylwetek publikowanych w ramach cykli na łamach „NS”	182
Rycina 51. Satyra w „NS”	188
Rycina 52. Przykłady cyklicznie ukazujących się karykatur autorstwa Grzegorza Szumowskiego na łamach „NS”	188
Rycina 53. Przykład odpowiedzi redakcji na negatywne listy dotyczące materiałów o metal autorstwa Krzysztofa Waclawiaka	190
Rycina 54. Przykłady fraszek muzycznych opublikowanych w roku 1973 oraz wiersza <i>Powrót gwiazdy</i>	193
Rycina 55. Przykłady poezji w „NS” w latach 1988–1990	194
Rycina 56. Przykład opowiadania opublikowanego na łamach „NS”	195
Rycina 57. Różne odsłony listy przebojów „NS”	198
Rycina 58. Lista propozycji z maja 1977 roku	200
Rycina 59. Nowa lista przebojów – artykuł wstępny z numeru styczniowego z 1979 roku	200
Rycina 60. Forma nowej listy przebojów w latach 1979–1980.	201
Rycina 61. Przykładowa lista przebojów wraz z listą propozycji publikowana na	

łamach „NS”	201
Rycina 62. Przykłady list przebojów, zestawień i propozycji w „NS”	203
Rycina 63. Przykłady publikowania tekstów piosenek, dyskografii w „NS”	205
Rycina 64. Przykładowe materiału publikujące nuty	207
Rycina 65. Przykłady „nawijek”	209
Rycina 66. Przykłady dłuższych wypowiedzi w poszczególnych numerach z lat 1988–1990	211
Rycina 67. Zapowiedź wydarzenia o charakterze konkursowym	215
Rycina 68. Ogłoszenie społeczne	216
Rycina 69. Przykład artykułu o charakterze społecznym	217
Rycina 70. Przykład artykułu reklamowego	218
Rycina 71. Przykłady reklam własnych – opracowywanych przez „Non Stop”	219
Rycina 72. Przykład ogłoszenia własnego dotyczącego slajdów Wydawnictwa „Epoka”	219
Rycina 73. <i>Bank standardów Non Stopu</i> jak przykład gatunku łączonego	223
Rycina 74. Przykład quizu w „NS” wraz z odpowiedziami i listą osób nagrodzonych	226
Rycina 75. Opracowanie graficzne wraz z omówieniem konkursu <i>Z piosenką radziecką na Ty</i>	227
Rycina 76. Zdjęcia opublikowane w ramach konkursu fotograficznego	228
Rycina 77. Przykłady nagrodzonych listów w ramach <i>Listu Miesiąca</i>	229
Rycina 78. Przykład krzyżówki muzycznej w „NS”	230
Rycina 79. <i>Gra w Jarocin</i> jako forma rozrywki dla czytelników publikowana na łamach „NS”	231
Rycina 80. Ogłoszenie własne dotyczące możliwości prenumeraty „NS” u mieszczone w numerze 1 z roku 1986	237
Rycina 81. Ogłoszenie dotyczące prenumeraty na przestrzeni czasu	238
Rycina 82. Tematyka listów dotycząca jakości papieru i zdjęć	263
Rycina 83. Przykład prowadzenia dialogu na łamach „NS”	264
Rycina 84. Propozycje i opinie czytelników na temat zmian w „NS”	266
Rycina 85. Porównanie listów w dziale <i>Obladi oblada</i> na przestrzeni lat 1988–1989	269
Rycina 86. Przykłady listów do redakcji z roku 1989	269
Rycina 87. Przykłady ogłoszenia plebiscytu „NS” wraz z kategoriami i subkategoriami	272
Rycina 88. Przykład wyników plebiscytu najpopularniejsi w roku według redakcji	274
Rycina 89. Wyniki plebiscytu wraz z komentarzem i odczuciami czytelników.	274
Rycina 90. Wyniki plebiscytu roku 1987, po zmianach redakcyjnych	275
Rycina 91. Wyniki plebiscytu opublikowane w 1989 oraz 1990 roku	276
Rycina 92. Przykład ogłoszenia i recenzji <i>Z kasety – do gazety</i>	278

SPIS WYKRESÓW

Wykres 1. Wzrost cen za numer magazynu „Non Stop”	66
Wykres 2. Notatki seryjne w dziale zagranicznym z podziałem na poszczególne okresy.	91
Wykres 3. Procentowy udział poszczególnych elementów konstrukcyjnych z uwzględnieniem jednostek tekstowych w nich zawartych	95
Wykres 4. Procentowy udział poszczególnych elementów konstrukcyjnych wg liczby tytułów	95
Wykres 5. Średnia liczba zdjęć publikowanych w "NS" przypadająca na dany okres jego funkcjonowania	107
Wykres 6. Procentowy podział zdjęć	108
Wykres 7. Procentowy rozkład autorów zdjęć w „Non Stopie”	115
Wykres 8. Tematyka na łamach „NS”	121
Wykres 9. Kształtowanie się tematyki „NS” na przestrzeni lat z wyszczególnieniem trzech najmniej licznych kategorii.	122
Wykres 10. Podział gatunków na łamach „NS”	126
Wykres 11. Gatunki publicystyczne w „NS”	127
Wykres 12. Tendencje publikowania w „NS” recenzji pojedynczych i cyklicznych w zestawieniu rocznym.	135
Wykres 13. Pojawianie się komentarza z wyszczególnieniem głosa w „NS” w perspektywie rocznej.	147
Wykres 14. Gatunki informacyjne w „NS”	153
Wykres 15. Procentowy rozkład liczby notatek i wzmianek seryjnych oraz procentowy stosunek obu form gatunkowych względem siebie.	156
Wykres 16. Rozkład gatunków mieszanych w „NS”	177
Wykres 17. Podział gatunków i form pozadiennikarskich w „NS”	191
Wykres 18. Tendencja zmian publikowania ogłoszeń w „Non Stopie”	235
Wykres 19. Występowanie reklam i ogłoszeń na przestrzeni lat	236
Wykres 20. Ogólny topograficzny rozkład tematyki w „NS”	246
Wykres 21. Podział idiomów muzycznych w „NS”	254
Wykres 22. Popularność rocka na tle grup gatunków w poszczególnych okresach	254
Wykres 23. Średnia liczba listów do redakcji przypadająca na liczbę numerów, w których się pojawiała.	262

SPIS TABEL

Tabela 1. Ingerencje w teksty „NS” na przestrzeni lat.	43
Tabela 2. Zmiany w liczbie stron	65
Tabela 3. Skład redakcji	74
Tabela 4. Rozkład liczbowy i średni szeroko pojętych gatunków muzycznych w poszczególnych okresach na łamach	258

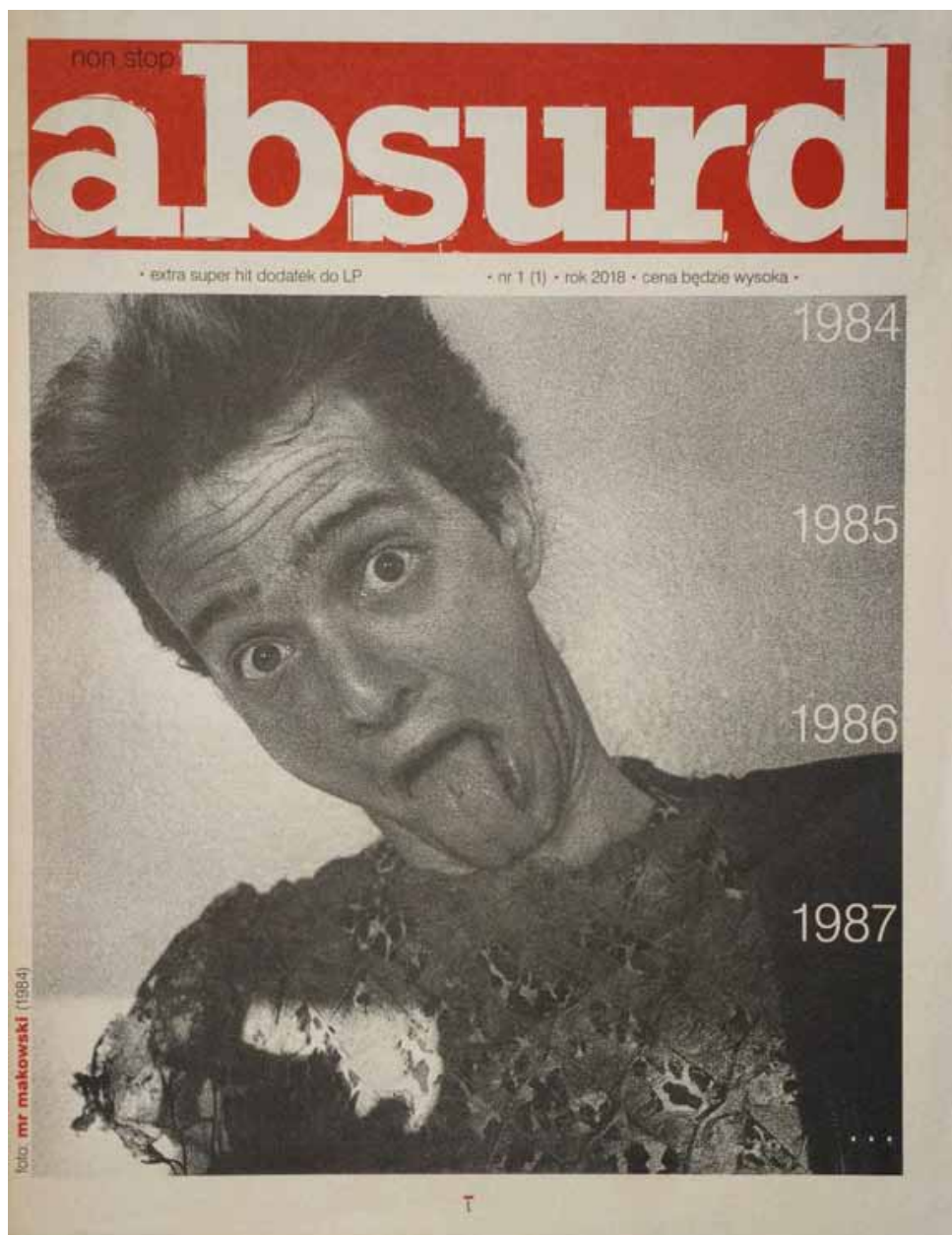
ANEKS

Zespół redakcyjny i stali współpracownicy⁶²⁷

Imię i nazwisko	Redakcja/ współpracownik	Lata i numery
Krzysztof Bień	Zespół redakcyjny	1974 (nr 18–27)
Zbigniew K. Rogowski	Zespół redakcyjny	1974–1981 (nr 18–113)
Roman Waschko	Zespół redakcyjny	1974–1981 (nr 18–113), 1983–1987 (nr 130–183)
Jerzy Milian	Zespół redakcyjny	1974–1978 (nr 28–77)
Dariusz Michalski, Adam St. Trąbiński, Andrzej Ibis–Wróblewski, Jan Poprawa, Marek Gaszyński, Zygmunt Kizakiewicz, Andrzej Kosmala	Stali współpracownicy	1976 (nr 43–44)
Krystian Brodacki	Zespół redakcyjny	1976–1981 (nr 43–113)
Lucjan Kaszycki	Zespół redakcyjny	1976–1977 (nr 43–58)
Andrzej Korzyński	Zespół redakcyjny	1976–1977 (nr 43–57)
Adam Sławiński	Zespół redakcyjny	1976–1978 (nr 43–71)
Jan Abstawski	Stali współpracownicy	1976 (nr 43–44)
	Zespół redakcyjny	1977–1978 (nr 56–77)
Jacek Sylwin	Zespół redakcyjny	1978–1981 (nr 72–110)
Wojciech Soporek	Zespół redakcyjny	1979–1981 (nr 80 ⁶²³ –113), 1983–1987 (nr 130–183)
Jerzy Bojanowicz	Stali współpracownicy	1976 (nr 43–44), 1989 (nr 206, 207)
	Zespół redakcyjny	1983–1989 (nr 130–205)
Rafała Szczęsny Wagnerowski	Stali współpracownicy	1976 (nr 43–44); 1987–1988 (nr 176–186), 1990 (nr 208–215)
Zbigniew Hołdys	Zespół redakcyjny	1983–1984 (nr 130–139)
Mirosław R. Makowski	Zespół redakcyjny	1988–1989 (nr 188–205)
Antonii Piekut	Stali współpracownicy	1987 (nr 176–182)
Marek Niedźwiecki	Stali współpracownicy	1987 (nr 176–180)

⁶²⁷ Tak naprawdę to nr 79 w roku 1979 przesunięto numerację o 1, w następnym roku powrócono do poprawnej numeracji.

Jan Skaradziński	Zespół redagujący	1987–1989 (nr 176–205)
	Stali współpracownicy	1988 (nr 184–186)
Włodzimierz Kleszcz	Stali współpracownicy	1987–1989 (nr 176–205)
Piotr Bratkowski	Stali współpracownicy	1987–1989 (nr 176–207)
Grzegorz Brzozowicz, Tomasz Słoń, Przemysław Mroczek	Stali współpracownicy	1987–1988 (nr 176–186)
Tomasz Piwowarek	Stali współpracownicy	1987–1989 (nr 176–207)
Adam Grzegorzcyk	Stali współpracownicy	1987–1990 (nr 176–180, 194–200, 202, 216)
Remek Kwiatkowski	Stali współpracownicy	1988–1989 (nr 194–207)
Sławomir Gołaszewski	Zespół redagujący	1988 (nr 188–193); 1989 (nr 201, 203–207)
	Stali współpracownicy	1989 (nr 194–200, 202)
Filip Łobodziński	Zespół redagujący	1988–1989 (nr 187–207)
Krzysztof Wacławiak	Zespół redagujący	1989 (nr 201, 203–207)
	Stali współpracownicy	1988–1989 (nr 187–200, 202)
Miras Soliwoda	Stali współpracownicy	1989 (nr 201, 203–207)
Wiesław Weiss	Stali współpracownicy	1989 (nr 201, 203–206)
Wojciech Staszewski	Stali współpracownicy	1989 (nr 207)
Leszek Kunda	Stali współpracownicy	1990 (nr 208–215)
Tomasz Ryłko	Stali współpracownicy	1990 (nr 208–216)
Adam Halder	Stali współpracownicy	1990 (nr 212–215)
Stan / Stanisław Waszak	Stali współpracownicy	1990 (nr 212–216)
Sławomir Wiercholski	Stali współpracownicy	1990 (nr 208–213)
Paweł Zeitz, Tomasz Igrzycki, Marek Styczyński, Andrzej Turczynowicz, Wojciech Ossowski, Ewa Dąbrowska, Stanisław Waszak, Adam Grzegorzcyk	Stali współpracownicy	1990 (nr 216)



Rycina A. Non Stop „Absurd” wykonany przez mr makowskiego

Abstrakt

Aleksandra Mirek-Rogowska

aleksandra.mirek-rogowska@upjp2.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-9094-9540>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

<https://ror.org/0583g9182>

Muzyczne okno na świat. Magazyn „Non Stop” (1972–1990)

<https://doi.org/10.15633/9788383701257>

Monografia „Muzyczne okno na świat. Magazyn «Non Stop»” opowiada historię legendarnego miesięcznika wydawanego w latach 1972–1990 jako dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”, który odegrał wyjątkową rolę w polskiej kulturze muzycznej, stając się swoistym barometrem epoki PRL oraz okresu transformacji ustrojowej. Publikacja prezentuje pismo jako medium czujnie odzwierciedlające przemiany społeczne, polityczne i kulturowe, a zarazem jako kluczową przestrzeń rozwoju nowoczesnego dziennikarstwa muzycznego. Szczególny nacisk położono na analizę gatunków dziennikarskich, takich jak recenzje, wywiady, felietony czy reportaże, które kształtowały sposób opowiadania o muzyce. „Non Stop” ukazany zostaje jako laboratorium form, w którym estetyka tekstu była równie istotna jak jego treść. Dzięki analizie pełnego zasobu – 217 wydań magazynu, dokumentów archiwalnych z Archiwum Akt Nowych (w tym akt cenzury) oraz wywiadów pogłębionych z redaktorami i współpracownikami magazynu – praca odsłania kulisy negocjowania granic wolności słowa i strategii przybliżania czytelnikom zachodnich trendów muzycznych. Wnioski z badań wskazują, że „Non Stop” zajmował pozycję pomostową między oficjalną prasą specjalistyczną a oddolnymi fanzinami, łącząc pluralistyczną treść (od rocka i jazzu po heavy metal) z funkcjami edukacyjną i wspólnototwórczą. Magazyn pełnił funkcję przewodnika po globalnej kulturze w warunkach izolacji informacyjnej, stając się medium pokoleniowym kształtującym tożsamość młodzieży i budującym kapitał kulturowy pod wolną prasę po 1989 roku. Publikacja łączy perspektywy medioznawczą, historyczną i kulturoznawczą, pozostając przystępną również dla czytelników spoza środowiska akademickiego.

Słowa kluczowe: cenzura, muzyka, Non Stop, prasa, rozrywka, PRL, magazyn

Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0).

Copyright © 2025 by Aleksandra Mirek-Rogowska

ISBN 978-83-7720-895-3 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-8370-125-7 (online)

Abstract

Aleksandra Mirek-Rogowska

aleksandra.mirek-rogowska@upjp2.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-9094-9540>

The Pontifical University of John Paul II in Krakow

<https://ror.org/0583g9182>

A Musical Window to the World. Non Stop Magazine (1972–1990)

<https://doi.org/10.15633/9788383701257>

The monograph “A Musical Window on the World: Non Stop Magazine” tells the story of the legendary monthly magazine, published between 1972 and 1990 as a supplement to “Tygodnik Demokratyczny” (“Democratic Weekly”), which played a unique role in Polish musical culture, becoming a kind of barometer of the communist era and the period of political transformation. The publication presents the magazine as a medium that vigilantly reflected social, political and cultural changes, and at the same time as a key space for the development of modern music journalism. Particular emphasis is placed on analysing journalistic genres such as reviews, interviews, columns and reportages, which shaped the discussion of music. Non Stop is presented as a laboratory of forms, in which the aesthetics of the text were as important as its content. Through an analysis of the entire collection of 217 issues of the magazine, archival documents from the New Files Archive (including censorship files), and in-depth interviews with editors and contributors, the monograph unveils the behind-the-scenes negotiations surrounding freedom of speech and the strategy employed to introduce Western music trends to readers. The research findings suggest that Non Stop acted as a bridge between the official specialist press and grassroots fanzines. It combined diverse content, ranging from rock and jazz to heavy metal, with an educational and community-building function. In conditions of information isolation, the magazine served as a guide to global culture, becoming a generational medium that shaped the identity of young people and built cultural capital for the free press after 1989. It combines media studies with historical and cultural perspectives while remaining accessible to readers outside the academic community.

Keywords: censorship, music, Non Stop, press, entertainment, PRL, magazine

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Copyright © 2025 by Aleksandra Mirek-Rogowska

ISBN 978-83-7720-895-3 (print)

ISBN 978-83-8370-125-7 (online)

MUZYCZNE OKNO NA ŚWIAT. MAGAZYN "NON STOP" (1972-1990)

Monografia magazynu muzycznego "Non Stop" wypełnia istotną lukę poznawczą w zakresie nauk o komunikacji społecznej i mediach oraz nauk o kulturze, dotyczącą zainteresowań muzycznych młodego pokolenia Polaków żyjącego w warunkach systemu realnego socjalizmu. Autorka w szczególności i wysoce rzetelny sposób omawia formułę oraz strukturę czasopisma, ukazując, jak znaczącą rolę odegrało ono na polskim rynku prasowym, kierując do odbiorców innowacyjną ofertę tematyczną. Zwraca uwagę szczególnie na rolę efektywnie wypracowanej komunikacji między zespołem redakcyjnym magazynu a jego czytelnikami. Można stwierdzić, że przemyślana i zarazem nowatorska polityka redakcyjna tego nie do końca konwencjonalnego tytułu prasowego przyniosła spektakularne sukcesy na rynku odbiorców prasowych. Autorka w książce ujawnia w wysoce obiecującym stopniu swoje umiejętności analityczne, co należy podkreślić jako niewątpliwy walor analizy tematu. Praca stanowi przykład rzetelnego, a równoległe – twórczego podejścia do tematu. Przedłożona publikacja wnosi znaczący wkład w analizę zjawiska i stanowi oryginalne rozwiązanie podjętego do badań problemu naukowego. Można oczekiwać, że publikacja książkowa dotycząca fenomenu czasopisma "Non Stop" znajdzie na rynku wielu czytelników zainteresowanych tematem muzyki, przede wszystkim popularnej, i jej odbioru w młodym pokoleniu w Polsce w latach 70. i 80. XX wieku.

Z recenzji prof. dr hab. Teresy Sasińskiej-Klas

W szarościach PRL-owskiej rzeczywistości legendarny miesięcznik „Non Stop” stał się czymś znacznie więcej niż tylko magazynem muzycznym – był oknem na świat i bezkompromisowym barometrem epoki. Niniejsza publikacja wnikliwie rekonstruuje historię tego kultowego pisma, ukazując je jako dynamiczną przestrzeń, w której splotały się najważniejsze przemiany społeczne, polityczne i kulturowe lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Autorka ze szczególną uwagą analizuje „Non Stop” jako unikalne laboratorium gatunków dziennikarskich, udowadniając, że w ówczesnej krytyce muzycznej wyrafinowana forma tekstu niosła ze sobą równie silny przekaz, co jego treść. To fascynująca opowieść o dziennikarskim kunszcie i intelektualnej partyzance, która w starciu z cenzurą i obostrzeniami logistycznymi potrafiła przemycić powiew zachodniej wolności, kształtując wrażliwość całych pokoleń. Łącząc rygor perspektywy medioznawczej, kulturoznawczej i historycznej z niezwykłą klarownością wywodu, książka stanowi lekturę obowiązkową zarówno dla badaczy mediów, jak i pasjonatów historii polskiej popkultury, którzy pragną zrozumieć, jak pisanie o muzyce stało się narzędziem zmiany świata.

Z recenzji prof. ucz. dra hab. Krzysztofa Gajdki



WYDAWNICTWO | PETRUS



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-7720-895-3
3

www.WydawnictwoPetrus.pl