

## Dla tych żółtych liści

Na płycie Janusza Laskowskiego wydanej w 1980 roku przez państwowy Wifon pod tytułem *Żółty liść* pojawiła się ówczesnym zwyczajem krótka notka biograficzno-recenzencka. Adam Halber przypominał w niej, że kilkanaście lat wcześniej Laskowski – wówczas już gwiazdor, zaakceptowany w końcu przez wielką estradę – był „autentykiem”, najstawniejszym i najbardziej dojrzałym produktem ogólnokrajowej fali amatorskiego bigbitu. W połowie lat sześćdziesiątych młodzież masowo kupowała gitary i tworzyła zespoły, wzorując się na popularnych wówczas grupach zagranicznych, z The Shadows na czele. Na osiedlach, przy domach kultury i zakładach pracy powstawały zespoły o bezpretensjonalnych nazwach Kwaśne Mleko, Optymiści, Plastik (ich występ można usłyszeć w serialu *Wojna domowa*), Duchy czy Bratki. Koncertowali na przeglądach młodzieżowych, czasami w klubach, a gdy mieli szczęście – trafiali na składankową płytę z rytmami nastolatków lub okolicznościowe wydawnictwo upamiętniające jubileusz zakładów chemicznych czy metalowych. Wiele ballad i rokendroli z tamtego okresu nie trafiło na żaden nośnik ani do niczyjego zeszytu i nie dowiemy się o nich pewnie nigdy. Ale w czasach, gdy zaczynano wspominać „tamte prywatki”, gdy rodziła się nostalgia za latami niewinności, przez sentymentalną mgiełkę przebijała się ta czy inna melodia. W późnych latach siedemdziesiątych, gdy niegdysiejsi amatorzy przerzucali się to na dochodowy repertuar dancingowy, to na poważnego hard rocka, dorośli już fani wspominali piosenki „z wyznaniem miłości do Grażyn i Jolant”, jak głosi notka z płyty *Żółty liść*. Symbolem tej pionierskiej epoki stał się Laskowski, fan Elvisa i Beatlesów, nagrywający sentymentalne ballady o utraconej miłości, które przywodziły na myśl melancholię końca wakacji, szlagiery o dalekich korzeniach gdzieś w pieśni podwórzowej i romansie ze starego radia, albo też kabaretowe kuplety o „majteczkach utkanych jak z piór” i „wełnianych majtochach”. Dla każdego coś dobrego.

Towarzyszyły mu mieszane opinie ze strony ówczesnej krytyki i środowiska muzycznego. O ile zdarzały się nieliczne przychylnie głosy krytyków porównujących go nawet do Boba Dylana czy Johnny’ego Casha, o tyle „zawodowcy” często posądzali konkurenta o landrynkową naiwność i kicz. Milionowa publiczność miała inne zdanie. Na pocztówkach z *Żółtym jesiennym liściem* i *Beatą* ludzie słyszeli głos kogoś bezpretensjonalnego, znajomego i własnego, kogoś, kto śpiewał tak, jak sami lubili, i o tym, co ich samych wzruszało. Reporter Grzegorz Nawrocki, w latach siedemdziesiątych badacz mód i szpanów, spotkał się ze śpiewającym wówczas pieśni cygańskie „Dżonym”, jak przedstawiał Laskowskiego, i tak wspominał przeboje sprzed lat: „Chodziły opowieści, że *Beatę* śpiewa chłopak, którego rzuciła dziewczyna. Albo że facet, który wyszedł z kicia. Albo z poprawczaka. Albo chłopak bez nóg. W każdym razie taki jak my, któremu się nie wiodło i który za nas wszystkich czuje i za nas wszystkich śpiewa. Nie żaden tam mydłek, który śpiewa w telewizji za grube pieniądze, bo ma poparcie i jest z tamtych, w życiu dobrze ustawionych, tych, co są na wierzchu. Nasz chłopak – z Bałut, Woli, Dojlid, Sokołowa Podlaskiego, Chrzanowa, z naszej wioski, a może z sąsiedniej. Nasz chłopak, któremu w końcu udało się i wypłynął”.

Legenda zbudowana wokół utworu, który przybył znikąd, i domysły krążące wokół jego autora wiele mówią o nieoficjalnym drugim obiegu polskiej piosenki, którego częścią były szlagiery Laskowskiego. *Beata* i *Żółty jesienny liść* rozchodziły się drogami pozaradiowymi, na kioskowej pocztówce, śpiewane przy akompaniamencie gitary w blasku ogniska, zapisane w wakacyjnym śpiewniku. „Dla tych żółtych liści kupiłem sobie gitarę ze sklejki”, pisze dziś w sieci wierny słuchacz, wspominając swoją bigbitową młodość. Podobne legendy towarzyszyły zresztą postaci samej *Beaty* z piosenki. Być może wierzono, że tak wzruszający przebój musiał mieć prawdziwą adresatkę; restauracja Albatros istniała wszak w rzeczywistości (ba, wciąż istnieje, i serwuje drink o nazwie Zemsta *Beaty*). Plotki krążą do dzisiaj: *Beata* mieszka w Stanach Zjednoczonych, w Kanadzie, mieszka w Suwałkach, była córką prominenta, pracowała w restauracji albo w kiosku, poślubiła Turka, a poza tym w ogóle nie miała na imię *Beata*. Zbiorową wyobraźnię poruszał także inny przebój epoki – *Biały miś*. Ten również miał powstać za kratami albo z inspiracji prawdziwą opowieścią z życia o dziewczynie, która „jest już z innym”. Nic więc dziwnego, że tak duże emocje wzbudziła historia pisanina, Mirosława Górskiego. Wypłynęła ona w odpowiedzi na apel Tymona Tymańskiego, który nagrał swoją melancholijną wersję piosenki do filmu *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego. Tymański ogłosił, że poszukuje autora biesiadnego evergreena, żeby oddać mu należną sprawiedliwość i uznanie. Górski miał napisać *Misia* podczas służby wojskowej, dedykując go żonie Marii i ich synkowi „o włosach białych jak mleko”, a po powrocie do cywila grać piosenkę z zespołem Dobosze. Opowieść przemawiała do słuchaczy, którzy pewnie sami mieli podobne punkty w życiorysie – młodzieńcze miłości, rozstania, długą służbę w wojsku PRL-u, gitarowe wprawki i niezrealizowane marzenia o scenicznej karierze. Wzruszali się więc starsi i młodsi. *Miś* stał się po latach symbolem Piza, zorganizowano tu festiwal zespołów dancingowych, na którego potrzeby reaktywowali się Dobosze. I wydawałoby się, że sprawa autorstwa została zamknięta na dobre, gdyby kilka lat później nie wybuchła bomba: piosenka prawdopodobnie jest starsza o kilka lat, a napisał ją ktoś zupełnie inny. Wiele osób poświadczало, że *Miś* krążył po Pomorzu i Mazurach już w latach sześćdziesiątych, że grywano go na podwórkach, koloniach i biwakach. Północny rodowód *Misia* nie zaskakuje, ponieważ Trójmiasto było w tamtym czasie wyjątkowo urodzajnym terenem dla polskiej piosenki. Powstawało tu mnóstwo młodzieżowych kapel, działało wiele miejsc, w których można było grać, a wczasowa publiczność puszczała lokalne hity w obieg. Reporter Kamil Bałuk dotarł do muzyków gdańskiego zespołu Badyle, w których repertuarze *Miś* miał się znaleźć po raz pierwszy. Na dowód ich autorstwa w sieci pojawiła się też zgrana z pocztówki wersja z 1964 roku, z surferską gitarą, wyraźnie inspirowaną Shadowsami.

Cóż, w latach siedemdziesiątych nikt już tak nie grał. To, który dokładnie z muzyków skomponował utwór, jest nadal kwestią sporną, ale można przyjąć niemal za pewnik, że Miś był trójmiejskim bigbitowcem.

Długa historia, prowadząca od gitarowców w bitelsówkach do wykonawców skocznych wiązanek okolicznościowych na klawiszach casio, nie jest zaskakująca. Tak działał drugi obieg polskiej piosenki, melodii rozprzestrzeniających się drogą zeszytową, pocztówkową czy kasetową, mutujących i często żyjących własnym życiem bez zgody i wiedzy autora. Richard Dawkins powiedziałby, że *Biały miś* to silny mem, czyli „zaraźliwa” jednostka informacji – kulturowy odpowiednik genu. Coś bowiem sprawiło, że chętniej od innych śpiewano *Misia* czy, na przykład, sentymentalną piosenkę o zakochanym klaunie. Ta ostatnia, również wakacyjny przebój, krążyła w śpiewnikowych odpisach, a po kilkudziesięciu latach odżyła w repertuarze zespołów disco polo. Prawdopodobnie i ona wywodzi się z Trójmiasta; stary numer „Dziennika Bałtyckiego” wiąże piosenkę z tamtejszym zespołem bigbitowym Czterdzieści i Cztery. Według Dawkinsa, memy – tak jak geny – mogą podlegać mutacjom i tak właśnie stało się w przypadku *Klauna*, któremu po drodze dopisano zupełnie nowe zwrotki. O ile początkowo bohater za wesołą maską chował jedynie melancholię, o tyle w późniejszych wariantach przyczyną jego nieszczęścia okazywał się klasyczny mezalians, niespełniona miłość do księżniczki. Utwór ten cieszy się sporą popularnością wśród artystów z YouTube’a. Starszą wersję, w której klaun jest nie tylko „jak rozbity dzban”, ale też „w nieustannej poniewierce”, pamięta i śpiewa Leszek Orkisz, prezes spółdzielni mieszkaniowej w Słupsku i wokalista pasjonat. Swój własny teledysk nagrał również emerytowany inżynier Waldemar Grzanka. Autorstwo innych śpiewnikowych standardów pozostaje na razie tajemnicą; nie wiemy, kto pierwszy ogłosił, że „jest tylko zwykłym grajkiem”, albo śpiewał do „plastikowej biedronki”. Pewnie niewiele zabrakło, żeby też piosenki Laskowskiego odkleiły się na lata od swojego autora i krążyły w odpisach jako „mel. trad.”. Tym bardziej że ich potencjał memetyczny jest silny – dość powiedzieć, że przebój z lat osiemdziesiątych *Śnił mi się rodzinny dom* stał się memem w nowym, internetowym znaczeniu tego słowa, i od lat krąży po sieci pod tytułem *Łaga czigi*, jako akompaniament do teledysku ze Snoop Doggiem i 50 Centem.

Przeboje o Beacie i białym misiu łączy coś jeszcze: nośnik, na którym rozpowszechniano piosenki. Obie miały zostać zarejestrowane na tak zwanych pocztówkach dźwiękowych, na prywatny użytek jako pamiątka czy prezent dla dziewczyny. W relacjach muzyków pojawia się wątek domniemanego wykradzenia nagrań ze studia przez sprytnego właściciela, który w przypiływie geniuszu wyczuł potencjał w kompozycjach zdolnych amatorów, ale nie miał zamiaru dzielić się z nimi zarobkiem. Niczym w historii słynnego Sugar Mana, artyści przez dłuższy czas żyli w nieświadomości własnej sławy, by w końcu odkryć, że ich piosenki rozchodziły się w pirackim obiegu w imponujących milionowych nakładach, a w miejscowościach wypoczynkowych rozbrzmiewał nimi każdy kawiarniany ogródek. Tą drogą rozchodziły się też melodie rodem z „krajiny łagodności”, gdyż czujni producenci nagrywali piosenki obecne w radio tylko okazynnie, nierozpowszechniane na legalnych nośnikach. Dzięki temu szanta *Samotna fregata* Stefana Nowakowskiego czy *Córka grabarza* Mariusza Gawrycha stały się wielkimi, choć nieoficjalnymi przebojami. Ta ostatnia jest chyba najbardziej zaskakującą piosenką w biwakowo-dancingowym gronie. Choć nastrojem pasowałaby raczej do *Murder Ballads* Nicka Cave’a, wędrowała z harcerzami w plecaku, a nawet doczekała się discopolowego coveru w wykonaniu grupy Big Dance. Pocztówkowy obieg upowszechnił też nagrania artystów polonijnych z Małym Władziem na czele, kapel podwórkowych i ludowych, jak słynna z kupletów o łysych grupa Walcmamy. Te wydawnictwa musiały się cieszyć sporą popularnością, bo wiele kopii nadal krąży w kolekcjonerskim obiegu. „Kiedy ich słuchałem, już przy trzeciej chciałem rwać sztchetę z płotu i komuś przyzwoić w ryło. Niestety, mieszkam w bloku i mógłbym tylko spróbować wyrwać rurę od kaloryfera”, pisał entuzjastycznie pewien współczesny zbieracz, oferując część kolekcji na wymianę.

Pocztówkę z *Białym misiem* zarejestrowano – jak mówi pieczętka – w Gdańsku, w studiu nagrań dźwiękowych Spółdzielni Inwalidów „Rozwój”. *Beata* miała zostać nagrana, zgodnie z ustaleniami reportera białostockich „Kontrastów” Michała Bołtryka, w studiu Heleny Nowak przy ulicy Manifestu Lipcowego w Białymstoku (choć do dzisiaj internet pełen jest domysłów, który prywatnie puścił w ruch całą maszynę, zasługi przypisują sobie i znajomym liczni kandydaci). Te małe garażowe firemki, powszechne w prywatnym segmencie usług w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zajmowały się nagrywaniem pocztówek dźwiękowych. „Nagrywanie Dźwięku na Pocztówkach, L. Praśniewski, ul. Toruńska 2, Elbląg”. „Pracownia Pocztówek Dźwiękowych, T. Serafin, Myślenice”. „Studio Listów Dźwiękowych TON”. „Studio Nagrań Dźwiękowych Maria Połamany” – głoszą stemple w kolorze jodiny albo wydrapki w laminacie. Studio to zresztą na ogół zbyt duże i prestiżowe słowo na te przybytki chałupniczej produkcji, w których dźwięk rejestrowano na magnetofonie szpulowym Melodia, a następnie nanoszono na tworzywo. Ponieważ pocztówki były wydawnictwami okolicznościowymi, oprócz wybranego przeboju z radia można było umieścić na nich coś od siebie. Serdeczne życzenia imieninowe, pozdrowienia z wczasów. Pocztówka dźwiękowa to przede wszystkim symbol polskiej popkultury czasów małej stabilizacji. Funkcjonowała w obiegu od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych, kiedy została wykołegowana przez kasetę i licencyjne winylowe siódemki znacznie lepszej jakości. Nie jest wynalazkiem polskim, ale powstawało ich u nas tak wiele, że w światku kolekcjonerów fonografii często funkcjonuje jako *Polish postcard*. Ściślej mówiąc, to odmiana nośnika znanego szerzej jako *flexi disc*, czyli elastyczna płyta winylowa.

W Związku Radzieckim „listy dźwiękowe” (звуквое письмо), nieco podobne do naszych pocztówek, ale bogatsze edytorsko – z ilustracjami i tekstem piosenki – cieszyły się popularnością zwłaszcza w latach pięćdziesiątych. Na tych płytach wydawano zaaprobowane przez państwo pieśni, a nieprawomyślny jazz i rock funkcjonowały w drugim obiegu na tak zwanych kościach czy

żebrach (*пѣбра*), siódmkach wycinanych z klisz rentgenowskich i nagrywanych metodą chałupniczą. Taka płyta, atrybut „chuliganów”, jak nazywano zafascynowaną Zachodem młodzież, odznaczała się oczywiście kiepskim dźwiękiem i krótkim okresem życia (zwykle wytrzymała około dziesięciu odtworzeń). W epoce Chruszczowa klasyczne płyty *flexi*, w charakterystycznym odcieniu niebieskiego, dołączano do magazynu „Krugozor” i jego dziecięcego odpowiednika – „Kołobok”. Obok estradowej klasyki epoki, Mireille Mathieu i Demisa Roussosa, można tam było znaleźć takie pozycje, jak *Starty raket Wostok*, *Mówi komputer* czy *Głosy kosmosu*. Podobne osobliwości pod nazwą *La cartolina che canta* wydawała w latach pięćdziesiątych włoska wytwórnia Fonoscope; wizerunkowi postaci z commedii dell’arte czy widokom Rzymu towarzyszyły na tych dość eleganckich kartkach oczywiście przeboje z San Remo.

W Stanach Zjednoczonych z kolei pocztówki dźwiękowe funkcjonowały jako krótkotrwała moda, jeszcze jeden z wielu komercyjnych gadżetów, szybko zresztą relegowany do lamusa z uroczym kiczem ery atomowej. Zwykle zamieszczano na nich życzenia urodzinowe, czasami reklamy. Płyty *flexi* dodawano do czasopism (od nagrań głosów wielorybów w „National Geographic” po hity *new romantic* w magazynie „Flexipop”) albo wydawano na nich specjalne kolekcjonerskie nagrania w limitowanej edycji, korzystając z nietypowości i pewnej malowniczości tego nośnika. Tego rodzaju pocztówka, z cienkim laminatem naklejonym na papier, w większej części świata cieszyła się żywotem jętki jednodniówki, jak inne technologiczne osobliwości. W Polsce stała się na pewien czas medium numer jeden.

Prywaciarskie pocztówki to skarbiec dawnej kaligrafii, i to chyba cecha najbardziej w nich wzruszająca, bardziej nawet niż chrupiący dźwięk mono. Na tych całkiem nieporadnych widnieją nazwa wykonawcy i tytuł wydrapany ręcznie w laminacie, czasami ładnym, równym pismem technicznym, czasami zawijaną kursywą, zdradzającą jeszcze pewnie przedwojenną edukację. To także skarbiec niespodziewanych wariantów polszczyzny, tym bardziej że tytuły zagranicznych piosenek tłumaczono na polski, a obco brzmiące słowa zapisywano tak, jak się zdarzyło usłyszeć. Oto na przykład pocztówka z nagraniem grupy Blues Jmicz. Albo inna, wyprodukowana w mieście słynnym z drobnego handlu – Rembertowie – z wykaligrafowanym starannie tytułem przeboju Karin Stanek: *Tato, kup mi dzymisy* (słowo „dzinsy” wciąż było przecież stosunkowo nowym zapożyczeniem, nie mówiąc już o samych spodniach).

Wczesne pocztówki zrobione są z kartonika powlekanego cienką warstwą winylu. Historia wyrobów to również historia koloru, a ten w czasach PRL-u często ciąży ku odcieniom jesiennym i ziemistym. „A niech to sjena palona!”, klnie pod nosem Papić Chmiel w pierwszej księdze przygód Tytusa. Żółtomarchewkowe są obicia foteli samochodowych, ugrowe brązy rządzą w tkaninach PKP i w domowej tapicerce. Na to widocznie pozwala tworzywo. Na pocztówkach widać paletę brązów, brązieleni, bursztynowych oranży, wzory jak z wyblakłej tapety albo wykładziny. Pismo odręczne, czasami autorskie wprawki rysunkowe podpatrzone może w telewizyjnym programie *Piórkim i węglem* profesora Zina: to jakieś pałacowe wnętrza, to gzymсы i attyki warszawskiego MDM-u. Jeśli nie motyw architektoniczny, to kwiat albo tańczące pary o rysach i gestach trochę jak z przedwojennej reklamy kremu. Zakład Z. Józwiaka „Jogo” specjalizował się w okolicznych widoczkach Rudy Śląskiej: kopalnianym szybom towarzyszą Serdeczne Życzenia. Później w sprzedaży pojawiły się jednobarwne „plastiki”, pocztówki z twardego pcw, czy jak wtedy mówiono – z winiduru.

Wczesną krajową technologię produkcji pocztówek opracowano na początku lat sześćdziesiątych w zakładach Pronit w Pionkach, gdzie powstawały również klasyczne płyty szelakowe, a potem lżejsze i nietłukące – winylowe. Jeśli chodzi o nagrywanie pocztówek na potrzeby małego rzemieślniczego studia, ślad wiedzie do inżyniera z Politechniki Gdańskiej, Jana Sajki. Dowiaduję się o nim od Krzysztofa Bidzińskiego, kronikarza muzycznej sceny Elbląga. Stanisław Sajko, brat Jana, prowadził w tym mieście do połowy lat siedemdziesiątych studio nagrań dźwiękowych. Znajdowało się w nim radio Juwel, dwa magnetofony szpulowe Melodia i fonograf autorskiej konstrukcji. „Dźwięk rejestrowano diamentowym ryłcem na folii celulojowej zakupionej za dewizy w Niemczech, którą nalepiano za pomocą rozcieńzonego kleju Butapren na papierowe pocztówki o wymiarze czternaście na dziesięć centymetrów wyprodukowane przez Biuro Wydawnicze Ruch w cenie złoty pięćdziesiąt, a po przecenie za dwadzieścia groszy. Pocztówki były dostępne w kiosku albo w centrali Ruchu”, wspomina Bidziński. „Po wyciśnięciu kauczukowym wałkiem kleju, pocztówki wycinało się nożem, potem obcinarką z szerokiej na metr folii. Tak powstawał czysty nośnik dla klienta, który w dźwiękoszczelnej kabinie mógł wgrać na początku utworu na przykład urodzinowe życzenia. Ryłce do tłoczenia nagrań były ostrzone na specjalnych szlifkach w Bydgoszczy. Studio nagrań dźwiękowych miało specjalną książkę nadawczą z dziesięcioma–piętnastoma adresami stałych klientów, do których wysyłano pocztówki”. Studio oferowało piosenki z katalogu, kopiowane z licencyjnych płyt winylowych lub nagrane na taśmę z radia, ale też współpracowało z elbląskimi muzykami jazzowymi.

Jan Sajko konstruował fonografy również na zamówienie innych rzemieślników, i z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że najpopularniejsze urządzenia opierały się na jego patencie. Ze wspomnień zbieraczy pocztówek pamiętających prywatne zakładziki wynika, że pomysłowi majsterkowicze czasami przerabiali domowym sposobem gramofony, budując prymitywne nagrywarki. Atutem rzemieślników było tempo. Państwowe wytwórnie pozyskiwały licencje na zagraniczne nagrania długo i wybiórczo. Dość powiedzieć, że przez całe lata żadna z polskich wytwórni nie oferowała w dystrybucji żadnej płyty Beatlesów – aż do 1979 roku, kiedy nakładem Tonpressu ukazała się osobliwa składanka z okładką autorstwa Waldemara

Świerzego. Wcześniej fani musieli polować na zagraniczne wydania komisowe, licencje z ZSRR czy Bułgarii, czy właśnie pocztówki, które dzięki błyskawicznej ścieżce kopiowania: radio–szpulowiec–fonograf, odpowiadały na głód popularnych singli.

Niektórzy producenci twierdzą, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaprzestano przedłużania państwowych licencji na wyrób pocztówek dźwiękowych. Wydaje się, że – przynajmniej częściowo – znalaziska temu przeczą: na przykład *Córka grabarza* to piosenka nagrana w 1973 roku, przez kilka dobrych lat krążąca później w obiegu pocztówkowym. Ale faktem jest, że w latach siedemdziesiątych inicjatywę przejął państwowy gigant, Krajowa Agencja Wydawnicza. Wtedy na pocztówkach, już bardziej okazałych i oprawionych w schludną kopertę, zaczęły się pojawiać profesjonalne zdjęcia, portrety psów modnych ras (owczarek collie, chart afgański!), bukiety kwiatów niczym z *Koncertu życzeń*, profesjonalne ilustracje z wesołymi krasnalami, scenami kuligów czy tańca zbójnickiego. Takie wydawnictwa można było już nabyć nie na straganie czy w sklepie z mydłem i powidłem, ale w kioskach Ruchu, i gwarantowały wyższą jakość nagrania. W dojrzałej epoce Gierka bywały nośnikiem reklamy, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, BTL. Anonsowano na nich psychodelicznymi wzorami nie tylko ośrodki Praktyczna Pani na terenie województwa koszalińskiego, sprzęt AGD Domet czy ciągniki z Ursusa, ale także licencyjną zdobycz tamtych czasów, coca-colę. Na potrzeby pocztówki reklamującej ten napój, oswojony już przez nowe, przyjazne konsumpcji wcielenie PRL-u, powstała specjalna piosenka.

Za bardziej prawdopodobny koniec epoki pocztówek dźwiękowych należałoby uznać początek lat osiemdziesiątych, a za sprawców tego stanu rzeczy – magnetofony i kasety, które mieściły o wiele więcej muzyki. Taśma magnetofonowa rewolucjonizowała wówczas cały świat, i to nawet w dosłownym, politycznym sensie – znany jest wpływ tego taniego i wytrzymałego medium choćby na posłuch dawany ideom ajatollahów w Iranie. W Polsce lat osiemdziesiątych taśmy stały się nośnikiem oporu wobec władzy, ale też formą „buntu przez rozrywkę”. Na kasetach z kopiowanymi na powielaczu okładkami swoje nagrania dystrybuowali punkowcy, awangarda i bardowie Solidarności, a pod koniec lat osiemdziesiątych targowe stragany zapełniły się taśmami z gwiazdami „muzyki chodnikowej”, muzyką młodych amatorów z klawiszami casio. Ta młodzież chciała luzu i zabawy na własnych zasadach i grając nowe wersje piosenek, które wcześniej krążyły w zeszytach i na pocztówkach, w aranżacjach *à la* Dieter Bohlen, domagała się więcej miejsca dla to skoczno, to sentymentalnego disco, którego w radiu i telewizji było za mało. A marmurkowe płyty w limitowanej edycji, zrobione z winylu w kilku kolorach i podejrzanie przypominające – choć w nieco ładniejszej i żywszej kolorystyce – rodzime kioskowe wyroby wydają dziś małe niszowe wytwórnie w USA czy Japonii.