

SZYMON NOŻYŃSKI
MAGDALENA PARUS-JANKOWSKA

ROZGŁOŚNIA PIRACKA NA MORSKICH FALACH

ZNACZENIE RADIA CAROLINE ORAZ INNYCH
NIEOFICJALNYCH STACJI DLA MUZYKI POPULARNEJ
W DRUGIEJ POŁOWIE LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH XX WIEKU

SZYMON NOŻYŃSKI

Uniwersytet Dolnośląski
DSW. Pedagog medialny,
doktor nauk społecznych.
Autor publikacji o tematyce
muzycznej i dźwiękowej.
Współredaktor książek:
*Miejsca muzyki. Perspektywa
interdyscyplinarna* (z Mag-
daleną Parus-Jankowską,
2019) oraz *Kultury muzyki
popularnej: tożsamości*
(z Dawidem Kaszubą i Jaku-
bem Koskiem, 2024). Zaj-
muje się obszarami związa-
nymi z dźwiękiem, kulturą
i technologią. Kiedyś dzien-
nikarz muzyczny, obecnie
także muzyk. ORCID: 0000-
0003-3530-1797.

MAGDALENA PARUS- -JANKOWSKA

AGH Akademia Górniczo-
-Hutnicza w Krakowie. Kul-
turoznawca i politolog, dok-
tor nauk humanistycznych,

WSTĘP

Zapewne niewielu słuchaczy radia ma świadomość pochodzenia nazwy „pirackie radio”, która funkcjonuje jako określenie nadawców radiowych transmitujących swój przekaz dzięki obchodzeniu obowiązującego prawa. Jeszcze mniejszy odsetek wie, jak długą i ciekawą historię mają te stacje. Nazwą „pirackie stacje” określano początkowo rozgłośnie, które blisko 60 lat temu nadawały z pokładów statków, gdyż nie mogły czynić tego legalnie z terytorium danego państwa, dopiero później zaczęto stosować to miano do wszystkich nadawców działających bez koncesji. Skojarzenie piractwa ze statkami morskimi nie jest przypadkowe. Urszula Doliwa dowodzi, że samo określenie „pirackie stacje” pochodzi właśnie od rozgłośni zorganizowanych na statkach, które mogły przemieszczać się poza wody terytorialne będące obszarem własnością danego kraju¹. Te pływające radia proponowały alternatywny wobec dominującego przekaz radiowy, a łączyła je miłość do samej

¹ U. Doliwa, *Piraci w eterze. Proces powstawania prywatnej radiofonii lokalnej w Polsce w latach 1989–1995*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2023, s. 8.

adiunkt w Katedrze Studiów nad Kulturą i Badań Ery Cyfrowej Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii kultury, w tym muzyki, oraz analiz współczesnych zjawisk kulturowych. ORCID: 0000-0003-3353-1062.

idei nadawania i chęć dzielenia się z ich słuchaczami wspólną pasją². Tak więc nielegalne radio ma w sobie coś z ducha rebelii, niezgody na *status quo*. Jest romantyczną egzemplifikacją buntu, często mocno idealizowaną, na przykład w kulturze popularnej.

W 2009 roku do kin trafił brytyjski film w reżyserii Richarda Curtisa pod tytułem *Radio na fali*³, w którym nawiązywano do historii Radia Caroline i podobnych mu rozgłośni pirackich. Wielu widzom obraz ten – mimo że jest komedią fabularną, a nie dokumentem – pokazał po raz pierwszy fenomen pirackiego nadawania programu radiowego, które odbywa się poza studiem, często w egzotycznych warunkach i lokalizacjach. Film wywołał także większe zainteresowanie tą tematyką, co poskutkowało między innymi wydaniem książki *Radio Caroline. The True Story of the Boat that Rocked*⁴. Radio Caroline nie było jedyną pływającą rozgłośnią w latach sześćdziesiątych XX wieku, pirackie radia funkcjonowały w niemal całej zachodniej Europie.

W artykule koncentrujemy się na jednym przypadku nielegalnej radiostacji nadającej z pokładu statku – mianowicie Radiu Caroline – i ograniczamy swoją uwagę do konkretnego przykładu, co jest zasadniczą cechą metody *case study*⁵. Ze względu na objętość tekst dotyczy tylko dekady lat sześćdziesiątych, była ona bowiem istotna w kontekście ruchów kontrkulturowych, które promowały nowe idee, często używając muzyki jako nośnika⁶. Interesujące badawczo tradycje radia pirackiego w Europie powodują, że trzeba skupić się na tym obszarze, zwłaszcza że – jak pisze Matt Mason – rozgłośnie pirackie w USA zwykle działały krótko i raczej były związane z radiowymi hobbyistami⁷. Warto przyjrzeć się zmianom na radiowym

² Idea przemieszczania się była także realizowana, choć na mniejszą skalę, poprzez umieszczanie nadajnika na samochodach. Wówczas pirackie radio zyskiwało mobilność w mieście i było trudne do namierzenia przez służby.

³ *Radio na fali (Boat That Rocked)*, reż. R. Curtis, Wielka Brytania, Niemcy, Francja 2009. W Polsce film był wyświetlany także pod tytułem *Radio Łódź*, co homonimicznie nawiązuje do morskiej tradycji.

⁴ R. Clark, *Radio Caroline. The True Story of the Boat that Rocked*, The History Press, Cheltenham 2014.

⁵ E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, tłum. W. Betkiewicz, M. Bucholc, P. Gadomski i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 324–325.

⁶ A.R. Yoder, *Pirate Radio Stations. Tuning in to Underground Broadcasts*, Tab Books, New York 1990.

⁷ M. Mason, *The Pirate's Dilemma. How Youth Culture is Reinventing Capitalism*, Free Press, New York 2008, s. 41–43.

rynku medialnym na przykładzie mitologizowanego Radia Caroline i zastanowić się, czy pirackie radio w dzisiejszym świecie dalej funkcjonuje i jakie są jego współczesne odpowiedniki.

RADIO NA STATKU

Władze większości państw niemal od samego początku istnienia radia jako medium masowego koncesjonowały jego działalność, oddając je państwowym lub prywatnym podmiotom. Jednak jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej pojawiały się w Europie i Stanach Zjednoczonych niekoncesjonowane radiostacje, jak na przykład utworzony w latach dwudziestych XX wieku klub radioelektroniczny Arbeiter-Radio-Klub Deutschlands. W czasie drugiej wojny światowej, kiedy radio stanowiło główne narzędzie propagandy, funkcjonowało wiele podziemnych rozgłośni, w tym polskie powstańcze Radio Błyskawica. W Europie Zachodniej do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a w krajach będących w sowieckiej strefie wpływów do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, państwo miało monopol na działalność radiową. Paradoksalnie zakaz funkcjonowania prywatnych stacji radiowych spowodował wysyp niekontrolowanych przez państwo stacji, które początkowo nadawały ze statków pływających na wodach międzynarodowych.

Prekursorami byli Duńczycy, którzy w 1958 roku uruchomili Radio Mercur. W latach sześćdziesiątych pojawiły się kolejne pirackie stacje, jak holenderskie Radio Veronica, szwedzkie Radio Syd i Radio Nord czy brytyjskie Radio Atlantic, Radio London i Radio 390. Natomiast w 1964 roku rozpoczęło swą misję legendarne Radio Caroline, które nadawało ze statku do jego zatonięcia podczas burzy w 1980 roku⁸. Uściślając – zatonął statek Mi Amigo, który został zastąpiony przez jednostkę Ross Revenge pływającą aż do 1991 roku⁹. Właśnie to radio stało się swego rodzaju symbolem medium działającego bez zezwolenia, omijającego obowiązujące prawo.

Należy też zaznaczyć, że czym innym są radia pirackie, których tematyka będzie poruszona w niniejszym tekście, a czym innym radia nadające nielegalnie z powodów politycznych. Osobnym rozważaniom należy poddać także sytuację radia w systemach reżimowych, głównie w kwestii przekazywania rzetelnych informacji lub propagandy – tego zagadnienia artykuł również nie obejmuje. Rozgłośnie, które pełnią funkcję informacyjną dla ludności uciskanej przez autorytarne rządy, mogą nadawać zarówno z terytorium „okupowanego” państwa, jak i spoza niego, a tematyka radiowopolityczna jest często podejmowana przez badaczy¹⁰. Historia europejskich mediów publicznych, także radia, to „dzieje ustalania przestrzeni niezależności od rządu i starania o zachowanie publicznego charakteru organizacji finansowanych ze środków społecznych”¹¹. Wynikało to z tego, że rozgłośnie

⁸ U. Doliwa, *Piraci w eterze*, dz. cyt., s. 23–25.

⁹ Radio w ograniczony sposób funkcjonuje do dzisiaj, utrzymywane przez entuzjastów.

¹⁰ Zob. na przykład R. Habielski, *Polityczna historia mediów w Polsce w XX wieku*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

¹¹ S. Jędrzejewski, *Radio publiczne w Europie. Program, finansowanie, technologia, audytorium*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015, s. 52.

radiowe w Europie, inaczej niż za oceanem, były współtworzone przez władze, które stawiały się ich głównym udziałowcem. Przykładem takiej rządowej inicjatywy było radio BBC, długo stawiane za przykład bezstronności¹².

W Wielkiej Brytanii radio od początku traktowane było jako forma użyteczności publicznej, podobnie jak biblioteki czy łaźnie publiczne. Działanie państwa przede wszystkim jednak wiązało się z kontrolą nad sposobami spędzania czasu wolnego przez obywateli i zabiegami w interesie określonych grup społecznych¹³. W tym samym czasie, w którym nadawały pierwsze pirackie stacje, w USA, a następnie w krajach zachodniej Europy pojawiły się ruchy kontrkulturowe. Jak pisała Aldona Jawłowska w klasycznej pracy *Drogi kontrkultury*: „Bunt młodzieży w krajach kapitalistycznych, mieszczący się w swojej początkowej fazie w granicach konfliktu pokoleń, przekształcił się w połowie lat sześćdziesiątych w zróżnicowany wewnętrznie ruch społeczny, skierowany przeciw aparatom władzy i środkom manipulacji”¹⁴. Niezwykle ważnym składnikiem kontrkultury była muzyka popularna, której głównym nośnikiem było w tamtych czasach radio. W szczególności była to muzyka rockowa, stanowiąca poniekąd język, w którym wyrażała się kontestacja; także ona, poprzez swoją warstwę muzyczną, słowną i sceniczną (oraz okładkową), wpłynęła na rewolucję seksualną i postawy światopoglądowe oraz polityczne charakterystyczne dla ruchów kontrkulturowych¹⁵.

Zestawiając dwa historycznie odmienne modele radiofonii – amerykański i brytyjski – można zauważyć różnice w traktowaniu muzyki popularnej w XX wieku. Związane jest to między innymi z formą własności – jak już wspomniano, amerykańskie radio praktycznie od początku swego istnienia było prywatne¹⁶, brytyjskie z kolei reprezentowało media publiczne. Radio w Stanach Zjednoczonych rozwijało się wielokierunkowo, a europejskie bardziej jednokierunkowo¹⁷. Dwie dekady po złotych latach trzydziestych amerykańskie radio było zagrożone zniknięciem z mapy medialnej. Lata pięćdziesiąte bowiem cechowała dominacja telewizji, która przejmowała słuchaczy, czyniąc z nich widzów. Wówczas nieco skostniałe radiowe medium zostało niemalże stworzone od nowa przez Todda Storza¹⁸, początkowo w Omaha w Nebrasce, a następnie prawie w całym kraju. Innowator ten zbudował fundamenty komercyjnego radia, zmieniając całkowicie jego formułę i wprowadzając inną muzykę, ułożoną w playlisty na wzór zaproponowanego przez siebie formatu Top40. Brytyjczycy nie mieli swojego Todda Storza, ale na szczęście

12 Trzeba pamiętać, że wówczas model BBC mógł być uznawany za komercyjny (w znaczeniu: zarabiający), współcześnie określeniu „komercyjny” nadano bardziej pejoratywne znaczenie (por. S. Jones, *Making Waves: Pirate Radio and Popular Music*, ERIC Clearinghouse, Washington DC 1988).

13 A. Łukasik-Turecka, *Zmiana usytuowania radia w komunikowaniu politycznym*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 105.

14 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 7.

15 M. Rychlewski, *Rock – kontrkultura – establishment*, [w:] *Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat?*, red. W. Burszta, M. Czuba, M. Rychlewski, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2005, s. 140–144.

16 L. Budrewicz, S. Nożyński, *Szafa grająca w Omaha, czyli kilka słów o formatowaniu radia*, „Glissando. Magazyn o muzyce nowoczesnej” 35/2018.

17 H.J. Kleinsteuber, *Radio w Europie*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak-Hejno, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

18 L. Budrewicz, S. Nożyński, *Szafa grająca w Omaha...*, dz. cyt.

mieli piratów. Publiczne BBC grało muzykę klasyczną oraz w bardzo oficjalny sposób prezentowało wiadomości i zwracało się do słuchaczy. Rodząca się wówczas i dynamicznie rozwijająca się muzyka rockandrollowa i pop, a także wcześniejszy blues czy jazz nie miały możliwości szerszego zaistnienia na legalnych antenach radiowych w Wielkiej Brytanii. Tutaj miejsce merkantylnie zorientowanych reformatorów amerykańskich, takich jak Todd Storz, zajęli piraci – stacje nadające bez koncesji, często poza obszarem Wielkiej Brytanii. Fenomenem okazały się rozgłośnie umieszczone na statkach zacumowanych poza morskimi granicami oraz na platformach przeciwlotniczych pamiętających czasy wojenne. Piraci zaproponowali społeczeństwu bardziej atrakcyjny program radiowy, w tym muzykę popularną, i swobodne podejście do wiadomości.

KONSERWATYWNY MAINSTREAM I CENZURA

Aby opisać kształt BBC w latach sześćdziesiątych XX wieku, trzeba określić, co wówczas uznawano za mainstream. Radio BBC jako publiczny nadawca, zapewniający bardzo szeroki zakres i zróżnicowanie nadawanych programów, docierało do rzeszy słuchaczy nie tylko w Wielkiej Brytanii – w związku z tym charakter produkcji tego radia był mainstreamowy¹⁹. Działania BBC w sferze muzycznej uważano wówczas za komercyjne i w pełni kontrolowane, przy czym komercyjność pojmowano przede wszystkim jako regulacyjne podejście do muzyki, w którym kontrakty i umowy były istotniejsze niż sama muzyka, czyli to, co faktycznie było słuchane, szczególnie przez ludzi młodych. Radia pirackie postawiły natomiast na alternatywę wobec takiego sposobu kształtowania programu radiowego, proponując inną muzykę, mniej formalne podawanie wiadomości oraz swobodniejszy styl mówienia do słuchacza. Co istotne, radia pirackie wybrały mainstream nieoficjalny, tym razem rozumiany jako muzyka popularna lat sześćdziesiątych, która nie była reprezentowana w BBC, a zapoczątkowała wielopoziomą rewolucję społeczną.

Współcześnie mainstreamem jest to, co emitowane (grane) w komercyjnym radiu, które wobec konkurencji internetu próbuje znaleźć swoją własną drogę, niebędącą tylko niszą pozwalającą na przetrwanie. Wówczas zaś można było mówić o kulturowej cenzurze, która wykluczała określone gatunki muzyczne z powodów społecznych czy politycznych. Konserwatywne społeczeństwo musiało być informowane i bawione przez konserwatywne media, otrzymywać rozrywkę i informację odpowiednio przygotowane i przefiltrowane. Nie chodziło jednakże o filtr jakościowy w rozumieniu jakości samej muzyki. Niewątpliwie muzyka była traktowana aksjologicznie, co mogło prowadzić do swoistej cenzury, przybierającej postać „kultury dobrego smaku”. Ponadto wszelkie naciski na emitowanie lub zdjęcie z anteny utworu brały się z konkretnych regulacji rządowych, odbioru społecznego, uwag i pretensji wydawców oraz wytwórni muzycznych czy też zwykłych reakcji słuchaczy²⁰. W rezultacie cenzura miała znaczący wpływ na

¹⁹ S. Jones, *Making Waves*, dz. cyt.

²⁰ Tamże.

to, co było grane w mainstreamowym radiu, a niektóre utwory, które mogłyby być popularne, zostały zignorowane lub wykluczone z powodu obaw o ich treść. Dziś, chociaż cenzura nadal istnieje, zmiany w kulturze i technologii związane z internetem oraz platformami strumieniowymi umożliwiły większą swobodę w dostępie do różnorodnych tekstów kultury.

PIRACI I SKRZYNIA SKARBÓW

Film *Boat That Rocked*, mimo że nie pretendował do miana dokumentu, utwierdził widzów w przekonaniu, że radio pirackie stanowiło formę romantycznej rebelii przeciwko konserwatywnemu medium, jakim było BBC. Odgrywało także rolę antyrządową – sprzeciwiając się odgórnie ustalonym modelowi nadawania programu radiowego, a co za tym idzie, także rozporządzeniom i ustawom, które to nadawanie regulowały. Tymczasem pirackie rozgłoszenia, takie jak Radio Caroline, generowały duże przychody, ponieważ mimo działania bez uprawnień miały rzesze słuchaczy. W 1966 roku wspólne audytoryum Radia Caroline i Radia London było szacowane na około 24 mln²¹! Liczba słuchaczy przekładała się na zainteresowanie reklamodawców i sponsorów, w związku z czym brytyjskie rozgłoszenia pirackie miały większe budżety niż na przykład pirackie radio amerykańskie²².

Skojarzenia z kulturą DIY (*Do It Yourself*) byłyby zatem słuszne, ale nie do końca prawdziwe w przypadku popularnych rozgłoszeń pirackich, które miały fundusze na profesjonalny sprzęt i takie nadawanie. W książce *Selling The Sixties* Robert Chapman pisze wręcz o sprytniej mistyfikacji, która polegała między innymi na tym, że za fasadą spontaniczności i rebelii ukryci byli profesjonalni radiowcy: DJ-e, pracownicy techniczni, dziennikarze informacyjni, wspólnie zapewniający wysoki poziom nadawanego programu. Autor ten rozprawia się z wieloma mitami dotyczącymi brytyjskich rozgłoszeń pirackich, wśród których jest także „mit nowatorstwa”. Według Chapmana brytyjskie rozgłoszenia pirackie czerpały bardzo wiele z amerykańskiego radia. Na obszarze Wielkiej Brytanii radio nadające w sposób inny niż BBC mogło być uznawane za nowatorskie właściwie tylko dlatego, że kopiowało styl radia amerykańskiego, prywatnego i bardziej swobodnego w podejściu do oferty programowej praktycznie od samego początku swego istnienia²³. Ray Clark zaś pisze w swej książce, że zarówno postacie, jak i wydarzenia przedstawione w filmie *Boat That Rocked* były wyidealizowane²⁴. Nie jest to może szczególnie odkrywcze, jednak trzeba pamiętać, że film – mimo że nie był blockbusterem i stał się popularny dopiero, kiedy zszedł z ekranów kinowych i pojawił się na DVD, a później także w serwisach strumieniowych – wpłynął w jakimś stopniu na wyobrażenia dotyczące pirackiej przygody radiowej, która miała miejsce na wodach niczyich.

21 R. Chapman, *Selling The Sixties. The Pirates and Pop Music Radio*, Routledge, London – New York 1992, s. 45.

22 S. Jones, *Making Waves*, dz. cyt.

23 R. Chapman, *Selling The Sixties*, dz. cyt.

24 R. Clark, *Radio Caroline*, dz. cyt.

BRYTYJSKA INWAZJA

Pirackie stacje określane były mianem *offshore*, operowały bowiem poza granicami danego kraju i jego strefą ekonomiczną. Rozwiązanie to umożliwiało uniknięcie opłat licencyjnych, a przede wszystkim wyjęcie spod prawa danego kraju, przynajmniej na jakiś czas – choć tego nie gwarantowało²⁵. Zatem bycie poza granicami, a jednocześnie nadawanie na terenie danego kraju dawało pewien zakres wolności. Była to wolność formalna i kulturowa, ale bardzo szeroka i w wielu odcieniach. Można zaryzykować opinię, że gdyby nie rozgłoszenie pirackie, rozkwit muzyki popularnej na Wyspach mógłby być zaledwie lokalnym zjawiskiem i nie pełnić funkcji kulturotwórczej. A tymczasem muzyczna, a co za tym idzie także społeczna, rewolucja lat sześćdziesiątych zaznaczyła się mocno w ogólnokulturowej kulturze. Nośnikiem tej rewolucji była niewątpliwie muzyka i wykonawcy, którzy zaistnieli w świadomości słuchaczy także, a może przede wszystkim, dzięki stacjom pirackim, ponieważ te otworzyły swoje playlisty na nowe zjawiska. W różnych kontekstach wymienia się tutaj przede wszystkim takich artystów, jak: The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks, The Animals, The Yardbirds, The Hollies, The Zombies, Manfred Mann, Herman's Hermits, Gerry and the Pacemakers oraz wielu innych. Jak widać po zestawieniu, są to zespoły i wykonawcy, którzy mieli ogromny wpływ na muzykę w XX wieku i w większości stali się kanonem. Rozgoryczenie dekadą wyrażone zostało głośno (sic!) przez The Who, choćby w utworze *My Generation*, The Beatles stworzyli *Revolution 1*, temat korporacyjności w muzyce podjęli też The Monkees²⁶. Zespół The Who nagrał nawet album zatytułowany *Sell Out* (1967), który miał postać fikcyjnej audycji radia pirackiego, a piosenki przeplatane były „reklamami”. Sami muzycy w tamtym czasie mogli się zainspirować audycjami Radia Luxembourg lub Radia Caroline.

Oczywiście zaistnieć na muzycznej mapie można było nie tylko dzięki stacjom pirackim, jednak właśnie tego rodzaju niepokorne rozgłoszenie umożliwiały szybszą i bardziej rozległą ekspansję muzyki. Co istotne, brytyjska inwazja (*British invasion*) dotyczyła przede wszystkim destynacji amerykańskiej, na którą muzyka brytyjska wywarła ogromny wpływ. Stany Zjednoczone odwdziczyły się tym, że stały się tubą promocyjną dla brytyjskiej muzyki, która mogła rozprzestrzenić się na cały świat. Trzeba zaznaczyć, że zanim wybuchła rewolucja lat sześćdziesiątych, muzyka amerykańska silnie wpływała na brytyjskich artystów²⁷. Dlatego właśnie Ronan O'Rahilly (1940–2020), zniechęcony przez BBC i zachęcony przez amerykańską kulturę oraz offshorowe radia nadające ze Skandynawii i Holandii, założył Radio Caroline²⁸.

25 A. Badenoch, *Between rock and roll and a hard place: 'Pirate' radio and the problems of territory in Cold War Europe*, [w:] *Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War*, red. A. Badenoch, A. Fickers, Ch. Henrich-Franke, Nomos, Baden-Baden 2013.

26 F.M. Miley, A.F. Read, *Talkin' about my generation: Accounting and pirate radio*, The Eighth Accounting History International Conference, Ballarat, Victoria, Australia 2015.

27 *Caroline's History* by Peter Moore, Radio Caroline, <https://www.radiocaroline.co.uk/#history/history.html> (27 lutego 2025).

28 A. Hayward, *Ronan O'Rahilly obituary*, „The Guardian”, 23 kwietnia 2020, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/apr/23/ronan-orahilly-obituary> (26 lutego 2025).

PIRACI – DJ-E I SPIKERZY

W dominującym modelu kultury, który w omawianej dekadzie przeważał w brytyjskim BBC, mało uwagi poświęcano nowej na tamte czasy muzyce. Sposób prowadzenia programu radiowego był ściśle określony pod wieloma względami, co nie ułatwiało rozwoju kariery lub rozwoju osobistego w fachu spikera radiowego czy prezentera. Takie „eleganckie” i „ułożone” radio miało naturalnie swoje dobre strony, które docenia się szczególnie dzisiaj – kiedy rynek radiowy należy do rozgłośni komercyjnych, a konkurencja w sieci przyczynia się do marginalizacji tradycyjnie rozumianego „starego medium”, jeśli podążymy za McLuhanem, Manovichem, Kittlerem czy Jenkinsem. Radio pirackie pozwalało na nieco więcej, zarówno w sposobie wypowiedzania się do mikrofonu, czyli po prostu mówienia do słuchaczy, jak i samej ofercie muzycznej. W książce *The Pirate's Dilemma* Matt Mason pisze też o większej wolności i przestrzeni na kreatywność ówczesnych DJ-ów oraz artystów, którzy mogli lepiej reagować na potrzeby społeczne, głównie kulturalne, i nie ograniczać się tylko do prezentowania nowej muzyki, ale także organizować imprezy i koncerty²⁹.

Wśród wielu radiowców, którzy zaczęli w pirackim radiu lub spędzili w nim jakiś etap radiowej kariery, można wymienić takich dziennikarzy, jak: Tony Blackburn, Emperor Rosko (Michael Joseph Pasternak), Karl Dallas i Johnnie Walker (Peter Waters Dingley). Jedną z najbardziej znanych postaci był zmarły w 2004 roku dziennikarz i radiowiec John Peel, kurator sesji nagranych dla BBC Radio 1 – *Peel Sessions*. John Peel wcześniej związany był z piracką rozgłosnią Radio London, zwaną Big L. W 1967 roku na mocy przepisów uniemożliwiających stacjom pirackim nadawanie BBC utworzyło BBC Radio 1, które – według słów Matta Masona – było piracką kopią (sic!) Radia London³⁰. Jednak BBC Radio 1 stanowiło akceptowalną i kontrolowalną alternatywę dla stacji pirackich³¹. Był to rodzaj wentyla bezpieczeństwa. Później morskie/pirackie stacje radiowe ewoluowały w rozgłosnie lądowe, pozostając inkubatorem dla nowych gatunków i stylów muzycznych.

ZAKOŃCZENIE, CZYLI PIRACKIE RADIO, PIRACKIE NOŚNIKI, PIRACKI INTERNET

Muzyczne piractwo, wywodzące się z rzeczywistych rozgłośni umieszczonych na statkach, przez dekady przechodziło różne ewolucje. Radia działające w sposób nieformalny na obszarach eksterytorialnych, głównie pływające jednostki Radia Caroline czy Radia London, powodowały zmiany w powszechnym podejściu do muzyki popularnej. Z jednej strony promowały muzykę, która w oficjalnych mediach nie była obecna, i przyczyniały się do tak zwanej brytyjskiej inwazji, o której wspominaliśmy wcześniej. Z drugiej strony były powodem konfliktów i obaw oficjalnych mediów o kontrolę rynku muzycznego, który obwarowany był przepisami i regulacjami, ponieważ działał w modelu biznesowym nadzorowanym

²⁹ M. Mason, *The Pirate's Dilemma*, dz. cyt.

³⁰ Tamże, s. 43.

³¹ F.M. Miley, A.F. Reed, *Financial control, blame avoidance and Radio Caroline: Talkin' 'bout My Generation*, „Accounting History” 3(22)/2017.

przez brytyjski rząd. Jak pisze Robert Chapman, stacje pirackie funkcjonowały poza kontrolą, co budziło niepokój o rozregulowanie rynku. Szczególnie obawiano się o sprzedaż płyt (nośników) w sytuacji, w której radio nadawało muzykę za darmo. Różnymi sposobami starano się też dyskredytować pirackie rozgłośnie³². W 1967 roku wprowadzono w Wielkiej Brytanii ustawę *Marine & Broadcasting (Offences) Act*, która ograniczała możliwości finansowe Radia Caroline, jednocześnie umożliwiając BBC utworzenie stacji BBC Radio 1. Warto także wspomnieć, że BBC była związana umową *Needle time* z Musicians' Union, co ograniczało emisję muzyki nagranej na nośnikach i w założeniach miało chronić zawód muzyka oraz promować muzykę na żywo³³.

Problem z piractwem w szerszym kontekście towarzyszy muzyce i przemysłowi muzycznemu od dekad. Nasilił się wraz z wprowadzeniem do powszechnego użytku urządzeń rejestrująco-odtwarzających, co spowodowało powielanie nagrań na nośnikach fizycznych. Rynek muzyczny starał się walczyć nie tylko z radiem, ale także z magnetofonami dwukasetowymi, które umożliwiały kopiowanie kaset w warunkach domowych. Ukuto wówczas hasło *home taping is killing music*, które sami muzycy przerabiali w kreatywny i prześmiewczy sposób³⁴. Jednak poważniejszy problem pojawił się wraz z upowszechnieniem internetu. Wymiana plików zawierających materiał muzyczny właściwie wymknęła się wytwórciom i decydentom spod kontroli. Do dzisiaj usługi takie jak Spotify funkcjonują na granicy prawa, zwłaszcza że mają charakter globalny. Współcześnie pirackie radio w obszarach muzycznych raczej utraciły sens wobec wspomnianego dynamicznego rozwoju internetu i technologii dystrybucji dźwięku. Radiowego rynku sieciowego nie da się w pełni kontrolować, zagrożenie odpowiedzialnością karną nie jest zbyt duże. Internet dał przestrzeń do wielu w pełni niezależnych aktywności i mimo prób cenzurowania zawsze znajduje dla siebie nisze.

BIBLIOGRAFIA

- Badenoch, Alexander. „Between rock and roll and a hard place: ‘Pirate’ radio and the problems of territory in Cold War Europe”. W: *Airy Curtains in the European Ether. Broadcasting and the Cold War*, red. Alexander Badenoch, Andreas Fickers, Christian Henrich-Franke. Baden-Baden: Nomos, 2013.
- Budrewicz, Leszek, Szymon Nożyński. „Szafa grająca w Omaha, czyli kilka słów o formatowaniu radia”. *Glissando. Magazyn o muzyce nowoczesnej* 35 (2018).
- Chapman, Robert. *Selling The Sixties. The Pirates and Pop Music Radio*. London, New York: Routledge, 1992.
- Clark, Ray. *Radio Caroline. The True Story of the Boat That Rocked*. Cheltenham: The History Press, 2014.
- Cummings, Alex S. *Democracy of Sound. Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2013.

³² R. Chapman, *Selling The Sixties*, dz. cyt.

³³ F.M. Miley, A.F. Reed, *Financial control*, dz. cyt.

³⁴ A.S. Cummings, *Democracy of Sound. Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2013.

- Doliwa, Urszula. *Piraci w eterze. Proces powstawania prywatnej radiofonii lokalnej w Polsce w latach 1989–1995*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 2023.
- Jawłowska, Aldona. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Jędrzejewski, Stanisław. *Radio publiczne w Europie. Program, finansowanie, technologia, audytorium*. Warszawa: Wydawnictwo Poltext, 2015.
- Jones, Steve. *Making Waves: Pirate Radio and Popular Music*. Washington DC: ERIC Clearinghouse, 1988.
- Kleinsteuber, Hans J. „Radio w Europie”. W: *Radio i społeczeństwo*, red. Grażyna Stachyra, Elżbieta Pawlak-Hejno. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2011.
- Mason, Matt. *The Pirate’s Dilemma. How Youth Culture is Reinventing Capitalism*. New York: Free Press, 2008.
- Miley, Frances M., Andrew F. Reed. „Financial control, blame avoidance and Radio Caroline: Talkin’ ‘bout My Generation”. *Accounting History* 22, 3 (2017).
- Rychlewski, Marcin. „Rock – kontrkultura – establishment”. W: *Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat?*, red. Wojciech Burszta, Mariusz Czubaj, Marcin Rychlewski. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2005.
- Yoder, Andrew R. *Pirate Radio Stations. Tuning in to Underground Broadcasts*. New York: Tab Books, 1990.

Data wpłynięcia: 7 marca 2025 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 maja 2025 r.

PIRATE RADIO AT SEA: THE IMPACT OF RADIO CAROLINE AND OFFSHORE BROADCASTING ON 1960S POPULAR MUSIC

This article examines the history and significance of pirate radio, particularly Radio Caroline, for the development of popular music in the second half of the 1960s. Pirate radio stations, broadcasting from ships, represented a form of resistance to the state monopoly on radio. They enabled the dissemination of alternative music content and independent programming that stood in contrast to the officially sanctioned offerings of public broadcasters. As one of the most influential of these stations, Radio Caroline gained widespread popularity by providing listeners with an alternative to the BBC’s rigid and conservative broadcasting style. With greater flexibility in music selection and a freer, more informal approach to presentation, pirate radio played a pivotal role in the social and cultural revolution of the 1960s, significantly shaping youth counterculture. The article also addresses the broader influence of pirate radio on contemporary media, drawing parallels with modern independent broadcasting initiatives. It emphasises the enduring importance of independence and creativity in radio. By compiling and analysing a variety of sources, the study offers a comprehensive understanding of the dynamics and evolution of pirate radio in a historical and cultural framework. Furthermore, the article highlights pirate

radio's role in promoting music that resonated with younger audiences, while also examining the legal and ethical challenges these stations faced. Despite ongoing efforts to restrict their operation, pirate radio stations managed to retain a degree of autonomy, which proved crucial to the development of freedom of expression and media pluralism during a time of significant social transformation.

SŁOWA KLUCZOWE: radio pirackie, Radio Caroline, kontrkultura, muzyka popularna, brytyjska inwazja

KEY WORDS: pirate radio, Radio Caroline, counterculture, popular music, British invasion