

„Jest nas już trzysta tysięcy”.

Autotematyczne spojrzenie na słuchaczy i wykonawców w polskich piosenkach bigbeatowych z lat 60. i początku lat 70. XX wieku

Patryk Mamczur

ORCID: 0000-0001-7833-9694

Muzyka bigbeatowa, która pojawiła się w PRL pod koniec lat 50. XX wieku i rozwijała w kolejnej dekadzie oraz na początku lat 70., była dla ówczesnego polskiego społeczeństwa dużym wydarzeniem. Świadczą o tym artykuły prasowe z tamtego okresu (nie tylko z prasy muzycznej, ale też społeczno-politycznej) czy wypowiedzi udzielane po latach przez muzyków, słuchaczy, polityków, ale także mniej oczywisty zasób źródeł – mianowicie same piosenki bigbeatowe, a zwłaszcza ich teksty.

Choć jako główny temat utworów bigbeatowych wskazać można – co typowe dla muzyki popularnej – codzienne problemy nastolatków, zwłaszcza te miłosne, to jednak zaskakująco wiele tekstów piosenek ma charakter autotematyczny. Opowiadają one wprost o muzyce młodzieżowej: o gwiazdach zagranicznych, o rodzimej scenie bigbeatowej, o wykonawcach i słucha-

czach. Spróbujmy więc prześledzić, jaki charakter miała ta bigbeatowa autorefleksja, a więc co dokładnie śpiewali o big beacie polscy wykonawcy w latach 60. XX wieku oraz jaki miało to związanie z toczącą się w ówczesnym polskim społeczeństwie dyskusją o muzyce młodzieżowej. Aby lepiej zarysować kontekst epoki, zaczniemy od pokazania obrazów nastoletniości w piosenkach spod znaku „mocnego uderzenia”, a później przejdziemy do rzeczywistego bigbeatowego autotematyzmu, a więc utworów, w których polscy wykonawcy śpiewali o samych sobie i o roli wykonywanej przez siebie muzyki¹.

Autotematyzm rozumiemy zgodnie z oryginalną koncepcją polskiego badacza Artura Sandauera, który zdefiniował ten termin w latach 40.–60. XX wieku (choć oczywiście przejawów autotematyzmu można doszukiwać się w dziełach o wiele starszych). Za autotematyczne uważał Sandauer – oraz inni nawiązujący do jego myśli badacze – takie utwory, w których zawarta jest refleksja dotycząca ich powstania, procesu twórczego, a także postaci samego twórcy i pozostawionej przez niego schedy².

„Piosenka z kółkiem”, czyli próba infantylizacji big beatu

Za pierwszy polski zespół bigbeatowy uważany jest powszechnie trójmiejski Rhythm & Blues (choć w momencie powstawania zespołu termin „big beat” jeszcze nie funkcjonował). Grupa ta pierwszy koncert zagrała w marcu 1959 roku w gdańskim klubie Rudy Kot i szybko osiągnęła sporą popularność, gromadząc na kolejnych występach tysiące młodych ludzi spragnionych nowoczesnej, inspirowanej zachodnimi trendami muzyki młodzieżowej. Równocześnie jednak w prasie oraz wśród partyjnych decydentów pojawiły się narzekania na wykonywaną przez Rhythm & Blues muzykę oraz na zachowania nastoletniej publiczności. Po koncercie zespołu w Katowicach, we wrześniu 1959 roku, opiekun grupy Franciszek Walicki został wezwany do miejscowego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, gdzie „Bardzo Ważna Osobistość”³ miała poinformować go, że śląska młodzież „raz w tygodniu chciałaby kulturalnie wypocząć”, nie interesują jej „wynaturzone mody” pokroju rock and rolla, a rzeczony koncert w katowickim Torwarze „był ostatnim występem [...] zespołu”⁴. I rzeczywiście: wkrótce Ministerstwo Kultury i Sztuki rozesała do lokalnych wydziałów kultury i sztuki rad narodowych w całym kraju pismo, w którym zakazywano koncertów Rhythm & Bluesa w salach powyżej 400 miejsc, co w praktyce doprowadziło do rozwiązania zespołu w połowie roku 1960⁵.

¹ Niniejszy artykuł zawiera sparafrazowane i poszerzone fragmenty powstającej rozprawy doktorskiej, pisanej przez autora na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² Joanna Grądziel-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2/2015): 108–117; Ewa Szary-Matywiecka, „Autotematyzm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka-Wald et al. (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1995), 54–62.

³ Po latach sami członkowie zespołu przyznawali wprost, że był to Edward Gierek, ówczesny I Sekretarz KW PZPR w Katowicach. Patrz: Paweł Chmielewski, *Partia, pieniądze, rock & roll*, cz. 1 *Ciuciubabka* (Gdańsk: TVP, 1997), film dokumentalny.

⁴ Franciszek Walicki, *Szukaj, burz, buduj* (Warszawa: TRZ, 1995), 97–98.

⁵ Marek Gaszyński, *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce* (Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012), 50.

W tym samym czasie powstała jednak kolejna grupa kierowana przez Walickiego, a więc Czerwono-Czarni. Jak wspominał sam Walicki, „miało to być w zasadzie ten sam zespół, tylko pod inną nazwą”⁶. Aby jednak uniknąć kolejnych trudności ze strony PRL-owskich władz, a także przypodobać się starszym pokoleniom polskiego społeczeństwa, Walicki i członkowie zespołu podjęli szereg decyzji zmieniających charakter twórczości Czerwono-Czarnych. Tak powstał termin „big beat”, pozwalający określać nową muzykę bez zbyt częstego sięgania po sformułowanie „rock and roll”, kojarzące się wyraźnie z popkulturą zachodnią. Kolejny z „kolorowych” zespołów Walickiego, Niebiesko-Czarni, popularyzował z kolei hasło „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, mające sugerować, że big beat jest muzyką w pełni rodzimą, mającą niewiele wspólnego z trendami amerykańskimi czy brytyjskimi. Zmieniać zaczęła się także muzyka wykonywana w pierwszej połowie lat 60. przez Czerwono-Czarnych czy Niebiesko-Czarnych. Choć na pierwszych płytach EP (tzw. czwórkach) obu zespołów wciąż dominowały covery zachodnich przebojów rockandrollowych (czasem z tekstem oryginalnym⁷, czasem tłumaczone na język polski⁸), to na kolejnych krążkach pojawiać zaczęło się coraz więcej adaptacji polskich piosenek ludowych⁹, melodii latynoamerykańskich¹⁰ czy radzieckich¹¹. Były to kompozycje odległe od nowoczesnych trendów muzyki młodzieżowej, a zamiast tego – jak słusznie zauważa Mariusz Gradowski – „nawiązujące do starego kanonu dorosłej rozrywki”¹².

Za złagodzeniem brzmienia podążała infantyilizacja tekstów. Choć termin „nastolatki” pojawił się w Polsce już na przełomie lat 50. i 60. – spopularyzowany przez Władysława Kopalińskiego jako odpowiednik angielskiego *teenager*¹³ – to przynajmniej część ludzi starszych uparcie nie dostrzegała zachodzącej zmiany pokoleniowej i ludzi nastoletnich starała się traktować wciąż jak dzieci. Dowodem tego *Piosenka z kółkiem*¹⁴ z pierwszego longplaya (tzw. dużej płyty) Czerwono-Czarnych z 1966 roku, z tekstem napisanym przez Kazimierza Winklera. Katarzyna Sobczyk śpiewała w *Piosence...*:

Baśka z Irką wciąż bawią się w sklepik
Jolka szyje dla lalek sukienki
A ja z kółkiem się bawię najlepiej
I śpiewam sobie piosenki

Piosenka z kółkiem, piosenka z kółkiem
Dogoni szybko jak wiatr jaskółkę
To wesolutka, to znowu rzewna
Lecz nie z powodu łez i pożegnań

⁶ Walicki, 107.

⁷ Por.: Czerwono-Czarni, *Sweet Little Sixteen*, utwór 3 na *Elevator Rock* (Pronit, 1961).

⁸ Por.: Czerwono-Czarni, *Lucille*, utwór 3 na *Twist* (Muza, 1962).

⁹ Por.: Niebiesko-Czarni, *Na swojską nutę* (Muza, 1963).

¹⁰ Por.: Niebiesko-Czarni, *El soldado de levita*, utwór 2 na *Adieu tristesse* (Pronit, 1962).

¹¹ Por.: Czerwono-Czarni, *Wieczór na redzie*, utwór 2 na *Cztery mile za piec* (Pronit, 1963).

¹² Mariusz Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018), 121–122.

¹³ Władysław Kopaliński, „Autentyczny widz”, *Życie Warszawy*, 2.05.1959; za: Witold Doroszewski, *O kulturę słowa*, t. II (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 331–332.

¹⁴ Czerwono-Czarni, *Piosenka z kółkiem*, utwór nr 10 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

Gdy kółko się toczy wciąż dalej przed siebie
 Piosenka z radości jest w siódmym niebie
 Lecz kiedy kółeczko przewróci się znów
 Piosenka zmartwiona zapomni wnet słów
 La-la-la-la-la-la-la-la-la-la

Czasem idę do parku miejskiego
 By z ptaszkami podzielić się bułką
 Spotkać kogoś: „Dzień dobry, kolego”
 I śpiewać sobie tak w kółko

Choć Katarzyna Sobczyk w momencie wykonywania *Piosenki z kółkiem* miała ponad 20 lat, to tekst, który napisał dla niej Winkler, zdaje się raczej przedstawiać rozrywki osób o dziesięć lat młodszych: zabawę z kółkiem, zabawę lalkami czy zabawę w sklep. Wspomnianą infantylnością dodatkowo potęguje nagromadzenie zdrobnień („sklepek”, „wesolutka”, „kółeczko”, „ptaszki”) oraz fakt, że wokale Sobczyk wyraźnie stylizowane są na dziecięcy. Podobny charakter mają inne utwory Czerwono-Czarnych z tej samej płyty, a więc na przykład *Czy krasnoludki są na świecie*¹⁵, a także *Tato, kup mi dzinsy*¹⁶ – piosenka, która z jednej strony nawiązuje do ówczesnej mody młodzieżowej („tato, wszyscy mają dzinsy”), ale z drugiej pokazuje bohaterkę niesamodzielną, zależną od rodziców, których to musi prosić o zakup wymarzonej spodni („tato, nie mów, że są za drogie / jak to wytłumaczyć tobie”).

„Znikła tarcza już z rękawa”, czyli dwa spojrzenia na nastoletniość

W połowie lat 60. kwestia nastolatków zaczęła być szerzej dyskutowana, a nastoletniość wiązano w sposób bezpośredni z muzyką bigbeatową. Jak tłumaczył po latach Witold Pograniczny: „Była to muzyka młodych, naprawdę ich własna. [...] Przedtem młody człowiek po maturze zakładał przeniecowany garnitur po ojcu i stawał się dorosły. Rock jakby przedłużał naszą młodość”¹⁷. Wyraźnie zaczął zmieniać się też język samej młodzieży, w czym upatrywano sporych wpływów big beatu. Z jednej strony w codziennych rozmowach młodych ludzi zaczęły pojawiać się cytaty z bigbeatowych przebojów – muzykolog Wacław Panek opisywał to wówczas w charakterystyczny dla siebie sposób jako „używanie w rozmowach porzekadeł piosenkowych z obowiązującego w danym czasie młodzieżowego szlagieru”¹⁸. Z drugiej natomiast strony język nastolatków, młodzi bohaterowie i ich problemy zaczęły częściej trafiać do tekstów piosenek bigbeatowych, a niektóre z tych piosenek stawały się – jak określił to po czasie Krzysztof Kosiński – „muzycznymi manifestami” młodego pokolenia¹⁹.

¹⁵Czerwono-Czarni, *Czy krasnoludki są na świecie*, utwór nr 8 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

¹⁶Czerwono-Czarni, *Tato, kup mi dzinsy*, utwór nr 13 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

¹⁷Maria Szablowska, *Cały ten big beat*, (Łódź: Opus, 1993), 15.

¹⁸Wacław Panek, *Jazz, beat i rozrywka* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973), 45.

¹⁹Krzysztof Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL* (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2006), 337–343.

Spojrzenie na potrzeby i problemy nastolatków wciąż bywało jednak mocno wykrzywione. Dobrym tego przykładem jest wielki przebój Czerwonych Gitar *Dozwolone do lat 18-tu*²⁰. Co warto zaznaczyć (i do czego jeszcze wrócimy), jednym z autorów tekstu tej piosenki był Kazimierz Winkler – ten sam, który kilka lat wcześniej napisał *Piosenkę z kółkiem*. Wizja nastoletniości wygląda w przeboju Czerwonych Gitar następująco:

Nie możemy iść dzisiaj do kina
Dozwolone od lat 18
Mówić: „chłopiec mój”, „moja dziewczyna”
Dozwolone od lat 18
Czy mi wolno zakochać się w tobie
W twym uśmiechu i w twych oczu blasku?
Czy ktoś głosem surowym nie powie
„Dozwolone od lat 18”?

Taki refren powtarza starszy brat
„Dozwolone od 18 lat”
Więc po nocach się śni, już każdy zgadł
„Dozwolone od 18 lat”

Lecz możemy umówić się z wiosną
Dozwolone do lat 18
Śmiać się, śpiewać piosenki zbyt głośno
Dozwolone do lat 18
W śnieżną bitwę zabawić się zimą
Dozwolone do lat 18
Mówić „serwus” do swojej dziewczyny
Dozwolone do lat 18

Nowy refren powtarza wszystkim wiatr
„Dozwolone do 18 lat”
Znów po nocach się śni, już każdy zgadł
„Dozwolone do 18 lat”

Jak widać, tekst piosenki składa się z dwóch głównych części – listy czynności, które można wykonywać dopiero „od 18 lat” oraz tych, które przystoją młodzieży „do lat 18”. I tak oto, wedle tego swoistego poradnika dla nastolatków, niedozwolone jest chodzenie do kina na filmy dla dorosłych, publiczne wyrażanie uczuć przez określanie partnera „chłopakiem”, a partnerki „dziewczyną”, a być może i samo zakochywanie się w drugiej osobie. Na liście czynności dozwolonych znajdują się natomiast: zwracanie się do swojej sympatii pozdrowieniem „serwus” (tyleż wówczas modnym, co neutralnym), wspólny śmiech, śpiewanie piosenek czy udział w bitwie na śnieżki. Tekst piosenki Czerwonych Gitar, czołowego zespołu bigbeatowego swoich czasów, wytycza więc wyraźną granicę między dzieciństwem a doro-

²⁰Czerwone Gitary, *Dozwolone do lat 18-tu*, utwór 7 na *Czerwone Gitary 3* (Muza, 1968).

słością i jest to po prostu moment osiągnięcia pełnoletniości. Nie ma tu mowy o żadnym okresie przejściowym, a więc nastoletniości, brak też opisu rzeczywistych zachowań czy pragnień młodych Polaków mających kilkanaście lat. B. Lee Cooper już w latach 80. zwracał uwagę, że przy badaniu tekstów muzyki popularnej ważne jest, by nie patrzeć na nie tylko jak na odzwierciedlenie uczuć i przemyśleń autora, ale też – a być może przede wszystkim – jak na źródło do analizy szerszych przemian społecznych²¹. W tekście Winklera rzeczony przemiany odzwierciedlone nie zostały. Podobnie wychowawczy charakter ma też zresztą inna piosenka Czerwonych Gitar *Nikt nam nie weźmie młodości*²², krytykująca szereg zachowań, które nie przystoją młodym ludziom, i wskazująca, jak powinni się zachowywać: „nie chcemy pić wina”, „nie warto w karty grać”, „latarni wcale nie chcemy tłuc”, „spędzamy w domu każdą noc”.

O tym, jak oderwany od rzeczywistości i dydaktyczny w swej istocie jest obraz nastoletniości przedstawiony w dwóch wspomnianych piosenkach Czerwonych Gitar, można się dowiedzieć, zestawiając powyższe teksty z innym, mniej znanym utworem bigbeatowym z tego samego okresu. Mowa o piosence *Osiemnaście lat*²³ Czarnych Golfów, a więc grupy, której ostatecznie nie udało się zdobyć ogólnopolskiej sławy, ale której wielu taką karierę wróżyło. Badacze Roman Stinzing i Andrzej Icha piszą wprost, że „zespół w okresie swojej działalności był uważany za grupę numer jeden w Trójmieście”²⁴. O wyjątkowości Czarnych Golfów świadczą słowa wspomnianej piosenki:

Znikła tarcza już z rękawa
Biała bluzka poszła w ką
Już co wieczór czarna kawa
Kawa – no i on

Przesiadujesz u fryzjera
Szminka zdobi twój twarz
Do torebki co dzień rano
Dowód osobisty pchasz

Osiemnaście w torcie świeczek
Już zdmuchnęłaś
Mama wino, to z porzeczek
Wyciągnęła
Maturalny, rozbawiony
Przebrzmiał walczyk
A na płaszczu śladu nie ma
Już po tarczy

²¹B. Lee Cooper, „A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom”, *The Social Studies* 2 (1980): 71–76.

²²Czerwone Gitary, *Nikt nam nie weźmie młodości*, utwór 10 na *Czerwone Gitary 2* (Muza, 1967).

²³Czarne Golfy, *Osiemnaście lat*, utwór z płyty dołączonej do książki: Roman Stinzing, Andrzej Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych* (Gdańsk: Gdański Kantor Wydawniczy, 2009).

²⁴Stinzing, Icha, 31.

Już na filmy dla dorosłych
Możesz chodzić również ty
I uparcie, choć nie lubisz
Papierosy możesz ćmić

Czasem tylko „Filipinkę”
Czytasz, gdy nie widzi nikt
We wspomnieniach często wracasz
Do tych szkolnych dobrych chwil

Przedstawienie osiemnastoletniości w utworze Czarnych Golfów jest dużo bardziej niejednoznaczne, a przez to i bardziej wiarygodne. Główna bohaterka piosenki niedawno osiągnęła pełnoletniość, o czym świadczą nie tylko pewne symbole – brak szkolnej tarczy na ubraniu czy dowód osobisty w torebce – ale przede wszystkim określone zachowania: picie kawy, spotkania z chłopakiem (tym razem traktowane jak coś oczywistego), picie alkoholu, chodzenie do fryzjera, używanie makijażu czy palenie papierosów. Co interesujące, nie jest to wizja czarno-biała, naiwna – bohaterka pali papierosy, ale robi to na pokaz, nie lubiąc ich smaku, i wciąż ukradkiem czyta „Filipinkę” (zamiast np. „Kobiety i Życia”), choć ma świadomość, że taka lektura może być postrzegana w jej wieku jako zbyt dziecinna. Widać więc wyraźnie, że znajduje się gdzieś na pograniczu dzieciństwa i dorosłości. Tekst piosenki Czarnych Golfów bardzo dobrze oddaje więc istotną przemianę, która zaszła w latach 60. w życiu nastoletnich dziewcząt. Jak pisze Katarzyna Stańczak-Wiślicz: „Kontynuowanie nauki na poziomie ponadpodstawowym stawało się normą. [...] Dziewczęce dorastanie zaczynało łączyć się z nauką i przygotowaniem do pracy zawodowej, a nie tylko wejściem na rynek matrymonialny. [...] Siedemnasto-, osiemnastoletnia młoda kobieta, wcześniej w bliskiej perspektywie mężatka, stała się dziewczyną – uczącą się lub pracującą, myślącą o chodzeniu, ale jeszcze nie o małżeństwie”²⁵.

Podobnie interesujące przedstawienie nastoletniości można znaleźć w twórczości innych mniej znanych zespołów bigbeatowych. I tak na przykład lubelscy Minstrele w piosence *Na wagary*²⁶ opowiadają o nastoletnich uczniach („każdy ma 16 lat”), którzy, by nie marnować ładnej pogody („w dzień upalny szkoda słońca”), uciekają ze szkoły („na wagary chodzisz ty i chodzę ja”), dzięki czemu mogą zapomnieć o problemach codzienności („lekarstwo na zmartwienia to wagary”) i dowiedzieć się nowych rzeczy („na wagarach możesz poznać cały świat”).

W drugiej połowie lat 60. nastoletni fani big beatu mogli więc słuchać piosenek, które nie tylko odpowiadały ich oczekiwaniom, jeśli chodzi o warstwę muzyczną (podążając za bieżącymi, zachodnimi trendami), ale też zdawały się poruszać w tekstach problemy tożsame z ich własnymi. W rzeczywistości jednak obraz nastoletniości w sporej części tekstów bigbeatowych był zafałszowany. Utwory najpopularniejszych zespołów miały raczej charakter wychowawczy,

²⁵Katarzyna Stańczak-Wiślicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (Kraków: Universitas, 2020), 217–218.

²⁶Minstrele, *Na wagary*, utwór 1 na *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966–1969* (Kameleon Records, 2020).

dydaktyczny – nie opowiadały, jak młodzi ludzie się zachowują, ale raczej wskazywały, jak powinni się zachowywać. Mniej wygładzonego obrazu nastoletniego życia trzeba było szukać w repertuarze mniej znanych, lokalnych zespołów, które nie otrzymywały szansy na wydanie szeregu płyt długogrających czy na częstą obecność w telewizji.

„Nie bądź taki Bitels”, czyli konflikt pokoleniowy

Opowiadając o życiu młodzieży, piosenki bigbeatowe nie mogły pominąć ważnej części tego życia, a więc muzyki młodzieżowej. Tak w big beacie stopniowo zaczął pojawiać się prawdziwy autotematyzm. Także jednak i te piosenki – opowiadające o zagranicznych i polskich wykonawcach oraz o ich słuchaczach – nie były wolne od wątków dydaktycznych. W 1964 roku, a więc w trakcie międzynarodowej Beatlemanii, Niebiesko-Czarni nagrali piosenkę zatytułowaną *Nie bądź taki Bitels*²⁷. Słowa utworu napisał opiekun zespołu, Walicki (pod pseudonimem Jacek Grań), a prezentują się one następująco:

„Nie bądź taki Bitels”, mówi do mnie tata
A mama, jak to mama: „Do fryzjera idź”
„Bo za tobą fryzjer z nożyczkami lata”
„Zetnij wreszcie kudły, wstydz się synu, wstydz”

A ja na to tacie: „Tato zacofany”
„Tato nawet nie wie, taka moda dziś”
A już co do mamy, taką mamy mamę
Że o Liverpoolach nie słyszała nic

Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie
Wiemy, że to trudno – sami mamy mamę

Więc gdy mama gdera, jedna rada na to
Do fryzjera, bracie, do fryzjera idź
Zrób to choć dla mamy, zrób to choć dla taty
Przecież z rodzicami trzeba dobrze żyć

Już sam tytuł piosenki Niebiesko-Czarnych sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z utworem autotematycznym, poświęconym muzyce młodzieżowej. Wkrótce jednak okazuje się, że nie chodzi tu o samych Beatlesów – spolszczone „Bitels” odnosi się tu raczej do polskich fanów liverpoolskiego zespołu. Co więcej, tekst piosenki opisuje tych młodych słuchaczy w sposób dość krytyczny, sugeruje, że podążają za zachodnimi trendami w sposób bezrefleksyjny („taka moda dziś”). Symbolicznym wyrazem tego naśladownictwa Zachodu są długie włosy, niepodobające się rodzicom bohatera piosenki. Jest to odzwierciedlenie rzeczywistego konfliktu pokoleniowego, toczącego się w ówczesnym polskim społeczeństwie. Jak pisze Anna Pelka, „w latach sześćdziesiątych pokolenie rodziców ze zgrozą przyglądało się

²⁷Niebiesko-Czarni, *Nie bądź taki Bitels*, utwór 3 na *Czas jak rzeka* (Pronit, 1964).

wydłużającym się włosom i grzywkom swoich synów”²⁸. W jednym z odcinków serialu *Wojna domowa* nad rzeczonym problemem pochylali się rodzice Pawła, państwo Jankowscy, którzy długie włosy syna traktowali jako swoją porażkę wychowawczą²⁹. A jakie rozwiązanie tego pokoleniowego konfliktu proponuje przywoływana piosenka Niebiesko-Czarnych? Tekst Walickiego sugeruje młodym słuchaczom wprost: „Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie”.

Podobne spojrzenie na muzykę (i modę) młodzieżową znaleźć można także w innych piosenkach bigbeatowych z pierwszej połowy lat 60. – by wspomnieć choćby o przeboju *O mnie się nie martw*³⁰ nagrany przez Czerwono-Czarnych w 1963 roku. Katarzyna Sobczyk wykonuje tekst napisany przez Kazimierza Winklera, zwracając się do mężczyzny będącego uosobieniem wszystkiego co najgorsze („same zmartwienia tylko przez ciebie mam”). Jednym z powodów nieporozumienia między wspomnianą dwójką są odmienne upodobania muzyczne: „Zawsze lubiłam stare piosenki, a ty wolałeś big beat”. Skąd taka deprecjacja big beatu w piosenkach, które skierowane były rzekomo do młodzieży? Sprawa staje się jasna, gdy spojrzymy na nazwiska osób odpowiedzialnych za bigbeatowe teksty w omawianym okresie – ludzie tacy jak Zbigniew Kaszukur, Jerzy Kleyny czy Franciszek Walicki urodzili się w latach 20., a wspominany już kilkakrotnie Kazimierz Winkler w roku 1918. Jak przyznawał sam Walicki: „Od moich podopiecznych dzieliła mnie znaczna różnica wieku. Należeliśmy do różnych pokoleń, mieliśmy różną mentalność, różniliśmy się ubiorem, zachowaniem, nawet sposobem prowadzenia rozmowy”³¹. Tekściarze byli więc o pokolenie starsi od większości członków zespołów bigbeatowych i od słuchaczy, trudno było im zrozumieć potrzeby i problemy młodych ludzi, opisywali je więc ze swojej perspektywy, często w sposób dydaktyczny.

„Któż nam się oprze?”, czyli akceptacja big beatu

„Rozcieńczony big beat” z pierwszej połowy lat 60. – ze swoim złagodzonej brzmieniem i dydaktycznymi tekstami – przyniósł jednak przynajmniej jeden pozytywny skutek. W kolejnych latach akceptacja big beatu u starszych pokoleń PRL-owskiego społeczeństwa stopniowo rosła. Trend ten znalazł też odzwierciedlenie w tekstach samych piosenek – między innymi w kolejnym autotematycznym utworze bigbeatowym, któremu przyjrzymy się w tym miejscu, a więc *Trzysta tysięcy gitar*³², pochodzącym z pierwszego longplaya Czerwono-Czarnych:

Z początku było nas bardzo mało
Jak dobrych rymów w piosence
Chłopcy, dziewczęta – radio podało
Jest nas już trzysta tysięcy

²⁸Anna Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL* (Warszawa: Trio, 2007), 66.

²⁹Jerzy Gruza, *Wojna domowa*, odcinek 2 *Bilet za fryzjera* (Zespół Filmowy Syrena, 1965).

³⁰Czerwono-Czarni, *O mnie się nie martw* (Pronit, 1963).

³¹Walicki, 128–129.

³²Czerwono-Czarni, *Trzysta tysięcy gitar*, utwór 11 na *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

Chłopcy, dziewczęta, któż nam się oprze
Aż trudno temu dać wiarę
Właśnie sprzedano – radio podało
Trzystutysięczną gitarę

Trzysta tysięcy gitar nam gra
Żyć, nie umierać
Trzysta tysięcy gitar co dnia
Żyć, nie umierać

O tych gitarach każdy z nas śnił
I forszę zbierał
Trzysta tysięcy woła od dziś
Żyć, nie umierać

Bohater lub bohaterka tej piosenki (śpiewanej przez Karin Stanek) zwraca się tu do polskich chłopców i dziewcząt, śpiewając jednocześnie w ich imieniu: „Jest nas już trzysta tysięcy”. Wkrótce dowiadujemy się, że rzeczona wartość to liczba sprzedanych w PRL gitar – instrumentu symbolicznego dla ówczesnej muzyki młodzieżowej. Tekst tego utworu nie jest tak krytyczny wobec big beatu, jak przywoływane wcześniej piosenki, a wręcz odnosi się do całego zjawiska entuzjastycznie – Stanek wielokrotnie wykrzykuje w refrenie „żyć, nie umierać”.

Skąd taki zwrot w stosunku do big beatu? Po pierwsze warto zauważyć, że autorami *Trzystu tysięcy gitar* byli Wojciech Młynarski i Krzysztof Dzikowski, a więc przedstawiciele młodszego pokolenia, urodzeni już na przełomie lat 30. i 40. Po drugie natomiast należy przyjrzeć się raz jeszcze tekstowi piosenki i zastanowić nad tym, co konkretnie mówi on o polskim big beacie. Otóż Młynarski i Dzikowski zwracają uwagę przede wszystkim na zainteresowanie młodzieży grą na instrumentach. Tymczasem, o ile big beat doczekał się na przestrzeni lat 60. sporej krytyki, o tyle akurat skłonienie nastolatków do amatorskiego muzykowania było chwalone niemal przez wszystkich komentatorów. Muzykolog Paweł Beylin uważał, że to wręcz największa zaleta big beatu: „Najistotniejsze w tym wszystkim jest to, że mamy tu do czynienia z autentycznym ruchem masowego muzykowania. Jest to okazja do szerzenia kultury muzycznej bez precedensu w całej naszej historii”³³. Cieszyli się także rodzice, co opisywał Waław Panek: „Widząc, że ich latorośl chce muzykować w godzinach wolnych od zajęć szkolnych, chętnie godzą się na to, wychodząc ze słusznego założenia, że już lepsze to «bigbeacenie» niż siedzenie na klatkach schodowych i pustka w zainteresowaniach. Poza tym samo muzykowanie, jako forma rozrywki, w pojęciu nawet najbardziej konserwatywnych rodziców, należy do tzw. dobrego tonu i jest zajęciem od wieków już zaakceptowanym”³⁴. W rzeczonej sytuacji nie dziwi, że Karin Stanek mogła śpiewać o „trzystu tysiącach gitar” w tak entuzjastyczny sposób.

³³Paweł Beylin, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973), 67.

³⁴Panek, 43.

„To właśnie my”, czyli autokreacja Czerwonych Gitar

Równie pozytywny stosunek do big beatu można znaleźć w pochodzącej z tego samego okresu piosence innego zespołu, Czerwonych Gitar. Tym razem jednak bigbeatowy autotematyzm zostaje dodatkowo uzupełniony przez – jak zobaczymy, dość charakterystyczną dla całego repertuaru gdańskiego zespołu – świadomą autokreację. Mowa o utworze *To właśnie my*³⁵, pochodzącym z zatytułowanej tak samo pierwszej płyty LP zespołu:

Tak, to właśnie my
Cała piątka znów przed wami
Tak, to właśnie my
Już zabawę zacząć czas

Kto chce posłuchać nas
Kto chce się bawić tak jak my
Jak właśnie my
Niech odrzuci troski na bok
Czas nie liczy się
Kiedy zaczynamy grać

Choć na kilka chwil
Zapomnijcie o zmartwieniach
Bo możecie dziś
Razem z nami bawić się

Słowa utworu Czerwonych Gitar – co symptomatyczne, napisane już nie przez tekściarzy spoza zespołu, ale przez samych jego członków – opisują nie tylko polską scenę big beatową, ale odnoszą się również wprost do muzyków Czerwonych Gitar. O ile w klasycznej poetyce należy bardzo uważać z utożsamianiem podmiotu lirycznego z autorem, o tyle w tym wypadku takie założenie wydaje się jak najbardziej zasadne. Piosenka śpiewana jest wspólnie przez cały zespół, przedstawiający się słuchaczom („to właśnie my, cała piątka znów przed wami”) i zapraszający do wspólnej zabawy. Pozytywnie opisywany jest już nie big beat jako taki, ale konkretnie muzyka Czerwonych Gitar („nic nie liczy się, kiedy zaczynamy grać”). Zresztą podobne słowa zawierają też teksty innych piosenek zespołu: *Baw się razem z nami*³⁶ („kiedy jesteś smutny lub zły, nudzisz się śmiertelnie, to my rozbawimy ciebie prędko”), *Pięciu nas jest*³⁷ („pięciu może podbić świat, czterech na gitarach gra – czy ktoś ma chęć przyłączyć się?”), *Nie zadzieraj nosa*³⁸ („już za parę minut będziesz przyjacielem całej naszej piątki”).

³⁵Czerwone Gitary, *To właśnie my*, utwór 1 na *To właśnie my* (Pronit, 1966).

³⁶Czerwone Gitary, *Baw się razem z nami*, utwór 14 na *Nie daj się nabrać na byle co. Nagrania archiwalne z 1965 roku* (Kameleon Records, 2016).

³⁷Czerwone Gitary, *Pięciu nas jest*, utwór 9 na *To właśnie my*.

³⁸Czerwone Gitary, *Nie zadzieraj nosa*, utwór 3 na *To właśnie my*.

Co również warto podkreślić, taki charakter utworów Czerwonych Gitar zbliża je do występów na żywo (piosenką *To właśnie my* rozpoczynały się zresztą niektóre koncerty zespołu, jak np. ten podczas segmentu „Popołudnie z młodością” z V Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1967 r.). Dzięki takiemu zabiegowi młodzi ludzie słuchający płyt Czerwonych Gitar mieli szansę poczuć się, jak gdyby uczestniczyli w koncercie ulubionej grupy. Pomagało to grupie jeszcze lepiej kreować swój wizerunek.

„Wielka bójka trwa”, czyli spojrzenie na koncerty bigbeatowe

Jak pisze Simon Frith, jeden z najważniejszych przedstawicieli *popular music studies*, w analizie piosenek równie ważne co ich teksty są okoliczności ich wykonania – szczególnie gdy mowa o występach na żywo³⁹. Dlatego na końcu naszych rozważań pochyłmy się jeszcze nad kwestią koncertów bigbeatowych. W tym celu sięgniemy do kompozycji zespołu mniej znanego – szczecińskiej grupy Neptuny. W 1966 roku zespół ten wystąpił na gliwickim przeglądzie formacji bigbeatowych, gdzie zaprezentował napisany prawdopodobnie specjalnie na to wydanie utwór *Zabawa w Gliwicach*⁴⁰. Piosenkę nie tylko wykonano na żywo, ale i sam jej tekst w sposób niezwykle autotematyczny (a także, co zaraz stanie się jasne, nieco autoironiczny) odnosił się do kwestii bigbeatowych koncertów. Szczególną uwagę zwraca tu fragment poświęcony reakcjom zgromadzonych na występie słuchaczy:

Ktoś wspomina dawne czasy, miły skrzypiec ton
Nie podoba mu się zespół: „Chałturnicy, won!”
Drugi znowu na ten temat inne zdanie ma
W rękę pała i po plecach rhythm and blues mu gra
Z okien pryska szkło, wielka bójka trwa
Dużo zwolenników zespół bigbeatowy ma

Neptuny nigdy nie osiągnęły większej popularności, a rzeczony nagranie dopiero po wielu latach trafiło na składankę *Ze szpulowca bigbeatowca*. W dołączonym do kompilacji booklecie Mariusz Owczarek sugeruje, jakoby słowa „w rękę pała” odnosiły się do milicjantów pacyfikujących zamieszki w trakcie bigbeatowego koncertu. Wydaje się jednak, że Neptuny opowiadają tu raczej o konflikcie obecnych na występie widzów – tych przyzwyczajonych do starszej muzyki („miłego tonu skrzypiec”) oraz tych uwielbiających nowoczesne brzmienia. To właśnie ci drudzy (a nie przedstawiciele służb porządkowych) sięgają po rozwiązania siłowe, „grając rhythm and blues” na plecach swoich adwersarzy.

Taki obraz dialoguje też w ciekawy sposób z ówczesnymi wyobrażeniami o koncertach muzyki młodzieżowej, prezentowanymi w PRL-owskiej prasie. Daniel Passent, relacjonując koncert Rhythm & Bluesa w warszawskiej Hali Mirowskiej, pisał o „milicji, która oświetlała salę reflektorami, wyprowadzając przy nieprawdopodobnie głośnym proteście widowni pierwszych amatorów rozbierania się z koszul”, i dziwił się, że koncert odbywa się „nie w lesie,

³⁹Simon Frith, *Facing the Music* (New York: Pantheon Books, 1988), 107.

⁴⁰Neptuny, *Zabawa w Gliwicach*, utwór 8 na *Ze szpulowca bigbeatowca* (GAD Records, 2019).

ale w największej państwowej hali w stolicy⁴¹. Ludwik Erhardt w „Ruchu Muzycznym” nazywał widzów zgromadzonych na koncercie Czerwono-Czarnych „tłumem młodych barbarzyńców” – co prawda nie potrafił przywołać żadnych nagannych zachowań publiczności, ale ubolewał nad samym faktem, że taki koncert odbył się w filharmonii⁴². O chuligańskie wybryki oskarżano też samych wykonawców, nie tylko zresztą polskich. W jednym z numerów magazynu „Jazz” przedstawiono wyniki sondy przeprowadzonej pośród spotkanych na ulicy ludzi, których pytano, „kto to są Beatlesi”. Jeden z respondentów miał odpowiedzieć: „To tacy co śpiewali na podwórkach, a teraz dostali się do radia. Ja wiem, bo przed wojną też tacy grali, tylko, że nie byli chuliganami”⁴³.

Teksty utworów bigbeatowych zwykle nie odnosiły się do wspomnianych zarzutów. Dlatego też obrazowy, a jednocześnie ironiczny charakter *Zabawy w Gliwicach* – zwłaszcza w zestawieniu z dość ciężkim, gitarowym brzmieniem Neptunów – potwierdza tezę, że twórczość lokalnych, mniej znanych zespołów bigbeatowych pełna jest wątków, których próżno szukać w wydawanym przez Polskie Nagrania repertuarze najpopularniejszych wykonawców bigbeatowych⁴⁴.

„Nie przejdziemy do historii”, czyli schyłek sceny bigbeatowej

Przełom lat 60. i 70. był dla sceny bigbeatowej zarówno okresem ciekawych poszukiwań muzycznych, jak też niestety początkiem końca big beatu w Polsce. Katarzyna Gärtner napisała *Mszę beatową „Pan przyjacielem moim”*, wykonywaną najpierw przez Trapistów, a potem przez Czerwono-Czarnych, w udany sposób łącząc formę mszy z brzmieniem bigbeatowym. Skaldowie eksperymentowali z wykorzystaniem inspiracji muzyką podhalańską i muzyką poważną, czego być może najlepszym przykładem pozostaje kompozycja *Krywaniu, Krywaniu* otwierająca płytę *Krywań, Krywań*. Zespoły tak zwanej awangardy beatowej sięgały chętnie po wzorce rocka psychodelicznego, prezentując na koncertach i na nagraniach (niestety nielicznych) wielominutowe utwory inspirowane wątkami hippisowskimi, próbujące odpowiedzieć na egzystencjalne pytania o miejsce człowieka w świecie – jak *Pytanie czy hasło* Romualda i Romana – a nawet odnoszące się w zawołany sposób do zażywania narkotyków – jak *Towarowy rusza do Indii* tego samego zespołu, w tytule którego to utworu zaszyfrowano nazwę popularnego wśród polskich hippisów środka Tri.

Jednocześnie w prasie ponownie nasiliła się krytyka muzyki bigbeatowej. W 1969 roku na łamach magazynu „Jazz” Lech Terpiłowski pisał o „apodyktycznym dyktacie młodzieży, która nadaje ton zainteresowaniom” muzycznym całego kraju⁴⁵. Rok później Mirosław Dąbrowski, redaktor naczelny programów muzycznych Polskiego Radia, przyznawał, że muzykę zespołów bigbeatowych „nadawano w radio ze zbyt dużą tolerancją” i „należy niewątpliwie lepiej koor-

⁴¹Daniel Passent, „A rachunki odrobione?”, *Polityka* 39 (1959): 2.

⁴²Ludwik Erhardt, „Niesmaczny przekładaniec”, *Ruch Muzyczny* 12 (1963): 7.

⁴³Tadeusz Matulewicz, „Wyniki prywatnej ankietki”, *Jazz* 4 (1966): 7.

⁴⁴Więcej na temat korzyści z badania mniej znanych, lokalnych grup bigbeatowych zob. Patryk Mamczur, „Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60.”, *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.

⁴⁵Lech Terpiłowski, „Co nam zostanie z tamtych lat?”, *Jazz* (3 (1969): 9.

dynować repertuar poszczególnych audycji piosenkarskich”, oraz wyrażał nadzieję, że „przy ściślejszej selekcji znajdzie się więcej miejsca na piosenki krajów demokracji ludowej” (o których „wiadomo powszechnie, że są bardzo ładne”)⁴⁶. Sam Edward Gierek podczas VII Zjazdu PZPR w listopadzie 1972 roku podsumowywał krótko, że „państwo socjalistyczne nie może być neutralne wobec treści wychowywania, wobec problemów kształtowania światopoglądu i postaw ideowych młodzieży”⁴⁷.

28 lutego 1973 roku Polskie Radio nadało ostatnią audycję przygotowaną w niezwykle ważnym dla sceny bigbeatowej Młodzieżowym Studiu „Rytm”, a samo studio zostało zamknięte. W marcu 1973 roku odbył się ostatni z serii tak zwanych kaliskich festiwali awangardy beatowej (tj. III Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej). W Komitecie ds. Radia i Telewizji przychylnego big beatowi Włodzimierza Sokorskiego zastąpił w roli przewodniczącego Maciej Szczepański, a w Ministerstwie Kultury i Sztuki powołano Departament Teatru, Muzyki i Estrady, by jeszcze ściślej kontrolować scenę muzyki popularnej. Jak podsumowywał po latach Andrzej Korzyński, „wtedy obowiązywał już zupełnie inny wzorzec piosenki. [...] Trzeba było przypodobać się górnikom, hutnikom i chłopom, równo maszerować, machać rączkami. Piosenka młodzieżowa przeszkadzała”⁴⁸. W roku 1973 scena bigbeatowa *de facto* przestała istnieć.

Poczucie zbliżającego się końca odnaleźć można w ostatnim autotematycznym utworze bigbeatowym, który krótko przeanalizujemy w tym artykule. Mowa o *Nie przejdziemy do historii*⁴⁹ Krzysztofa Klenczona i jego (założonego po odejściu z Czerwonych Gitar) zespołu Trzy Korony:

Nie przejdziemy do historii
Szumni jak w piosenkach
Nie będziemy stali w glorii
Z gitarami w rękach
Rozedrgane nasze cienie
Żółty kurz otuli
Jak toczące się kamienie
Z niebotycznej góry

Nie przejdziemy do historii
I literatury
Nie będziemy stali strojni
W brązy i marmury

⁴⁶ „Mniej giełd i plebiscytów w radio”, *Jazz* 9 (1970): 16.

⁴⁷ Edward Gierek, *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978), 55; cyt. za: Bogusław Tracz, „Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku”, w: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. Dariusz Magier (Lublin–Radzyń Podlaski: Libra, 2016), 435.

⁴⁸ Maria Szablowska, *Cały ten big beat* (Łódź: Opus, 1993), 18–19.

⁴⁹ Krzysztof Klenczon i Trzy Korony, *Nie przejdziemy do historii*, utwór 6 na *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony* (Pronit, 1971).

Świat się nagle jak kołyska
Wokół zakolebie
I znajdziemy naszą przystań
Nim zgubimy siebie

Tekst utworu napisany został przez Andrzeja Kuryłę (odpowiedzialnego także m.in. za piosenki Romualda i Romana). Widać w nim interesujące nawiązania do ówczesnej muzyki rockowej – „toczące się kamienie” to dość oczywiste odwołanie do Rolling Stonesów, a w pierwotnej wersji druga zwrotka kończyła się słowami „i znajdziemy cichą przystań / w diamentowym niebie”, co z kolei miało być odniesieniem do *Lucy in the Sky with Diamonds* Beatlesów. Przede wszystkim jednak omawiany utwór przepełniony jest poczuciem zbliżającego się końca pewnego etapu w muzyce popularnej oraz w życiu samych artystów. Klenczon śpiewa wprost, że on i jemu podobni „nie przejdą do historii i literatury” – jest to swoisty antymanifest pokolenia muzyków bigbeatowych, przekonanych najwyraźniej o nietrwałości swojej twórczości. Szczególną uwagę warto zwrócić też na fragment „nie będziemy stali strojni / w brązy i marmury”. Klenczon śpiewający o tym, że nikt nie postawi mu pomnika, w niezwykle interesujący – i spinający pewną klamrą nasze rozważania – sposób koresponduje z jednym z najstarszych znanych przejawów autotematyzmu w literaturze, a więc z wyrażonym około dwóch tysięcy lat wcześniej przekonaniem Horacego, który w jednej ze swoich pieśni twierdził, iż już za życia swoją twórczością „wybudował pomnik trwalszy niż ze spiżu”⁵⁰. I choć ostatecznie Klenczon, jak i inne gwiazdy sceny bigbeatowej, znalazł poczesne miejsce w historii polskiej muzyki popularnej, to jednak utwór *Nie przejdziemy do historii* pozostaje interesującym świadectwem schyłku polskiego big beatu z przełomu lat 60. i 70.

Podsumowanie

Powyższa analiza, dotycząca kilkunastu wybranych utworów bigbeatowych, zwraca uwagę na ciekawy wątek badawczy. Nagrania piosenek – czy to studyjne, czy pochodzące z koncertów – od dawna są dla zainteresowanych *popular music studies* głównym przedmiotem badań, jednak naukowcy, którzy chcą prześledzić recepcję muzyki w społeczeństwie, zaprezentować różne opinie na jej temat, wciąż sięgają raczej do innych źródeł – artykułów prasowych, recenzji, wywiadów. Tymczasem, jak widać, warto badać pod tym kątem także teksty samych piosenek, bo zdarza się, że artyści – w wyrażnie autotematyczny sposób – mówią w nich o granej przez siebie muzyce, o samych sobie czy o swoich słuchaczach.

Nie jest to konstatacja nowa, bo autotematyczny repertuar niektórych, zwłaszcza zagranicznych wykonawców był już wcześniej opisywany, natomiast zaskakiwać może, że tak duży poziom samoświadomości można znaleźć w rodzimej twórczości bigbeatowej. Świadczy to o tym, że choć scena bigbeatowa pojawiła się dość nagle i równie szybko zniknęła, to jednak ludzie ją tworzący mieli poczucie, że big beat jest w kontekście muzycznej historii PRL naprawdę sporym wydarzeniem.

⁵⁰Pieśń III, 30 w przekładzie Adama Ważyka.

Jednocześnie przy głębszej analizie tekstów bigbeatowych nietrudno zauważyć, że prezentowany w nich obraz nastoletniości jest zafałszowany, a opinie o samym big beacie nie tak pozytywne, jak można by oczekiwać – zwłaszcza w porównaniu z tekstami piosenek amerykańskich czy brytyjskich z tego samego okresu. Wynika to z faktu, że big beat, choć z założenia był muzyką młodzieżową, podlegał ścisłej kontroli dorosłych. Jak pisze Joanna Sadowska, „PRL był swoistą gerontokracją”⁵¹. Decydenci sterujący polityką kulturalną państwa, opiekunowie zespołów, a także kompozytorzy i tekściarze – w większości przypadków byli to ludzie o jedno lub nawet dwa pokolenia starsi od słuchaczy big beatu i od członków zespołów. Dlatego piosenki mające opowiadać o życiu nastolatków niejednokrotnie okazywały się utworami o charakterze dydaktycznym. Sytuacja zmieniła się nieco w drugiej połowie lat 60., kiedy teksty piosenek coraz częściej pisali ludzie młodszy, w tym sami członkowie zespołów, jednak, jak wiemy, już na początku lat 70. scena big beatowa *de facto* przestała istnieć.

Nie spełniły się natomiast słowa śpiewane przez Krzysztofa Klenczona i bigbeatowcy ostatecznie przeszli do historii. Choć nasza wiedza o big beacie wciąż nie jest pełna – bo ciągle odnajdywane są kolejne, archiwalne nagrania, a naukowe badania nad tą muzyką prowadzi się od bardzo niedawna – to stwierdzić możemy, że prezentowane przez niektórych artystów już w latach 60. i 70. przekonanie o pewnej wyjątkowości big beatu, wyrażające się w autotematycznym podejściu do tekstów, okazało się z perspektywy czasu jak najbardziej słuszne.

⁵¹Joanna Sadowska, „Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności”, *Społeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć*, t. 1, red. Stanisław Jankowiak (Poznań: Instytut Historii UAM, 2011), 155.

Bibliografia

- Beylin, Paweł. *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Cooper, B. Lee. „A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom”. *The Social Studies* 2 (1980).
- Doroszewski, Witold. *O kulturę słowa*. Tom II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Erhardt, Ludwik. „Niesmaczny przekładaniec”. *Ruch Muzyczny* 12 (1963): 7.
- Frith, Simon. *Facing the Music*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Gaszyński, Marek. *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*. Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012.
- Gierek, Edward. *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978.
- Gradowski, Mariusz. *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018.

- Grądział-Wójcik, Joanna. „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”. *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–117.
- Kopaliński, Władysław. „Autentyczny widz”. *Życie Warszawy*. 2.05.1959.
- Kosiński, Krzysztof. *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2006.
- Mamczur, Patryk. „Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60.”. *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.
- Matulewicz, Tadeusz. „Wyniki prywatnej ankiety”. *Jazz* 4 (1966): 7.
- „Mniej giełd i plebiscytów w radio”. *Jazz* 9 (1970): 16.
- Panek, Waclaw. *Jazz, beat i rozrywka*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973.
- Passent, Daniel. „A rachunki odrobione?”. *Polityka* 39 (1959): 2.
- Pelka, Anna. *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*. Warszawa: Trio, 2007.
- Sadowska, Joanna. „Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności”. *Społeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć*, t. 1, red. Stanisław Jankowiak. Poznań: Instytut Historii UAM, 2011.
- Staćzak-Wiślicz, Katarzyna, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020.
- Stinzing, Roman, Andrzej Icha. *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*. Gdańsk: Gdański Kantor Wydawniczy, 2009.
- Szabłowska, Maria. *Cały ten big beat*. Łódź: Opus, 1993.
- Szary-Matywiecka, Ewa. „Autotematyzm”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka et al. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1995. 54–62.
- Terpiłowski, Lech. „Co nam zostanie z tamtych lat?”. *Jazz* 3 (1969): 9.
- Tracz, Bogusław. „Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku”. W: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, red. Dariusz Magier. Lublin–Radzyń Podlaski: Libra, 2016.
- Walicki, Franciszek. *Szukaj, burz, buduj*. Warszawa: TRZ, 1995.

Dyskografia

- Czerwone Gitary. *Baw się razem z nami*. Utwór 14 na *Nie daj się nabrać na byle co. Nagrania archiwalne z 1965 roku*. Kameleon Records, 2016.
- – –. *Dozwolone do lat 18-tu*. Utwór 7 na *Czerwone Gitary* 3. Muza, 1968.
- – –. *Nie zadzieraj nosa*. Utwór 3 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- – –. *Nikt nam nie weźmie młodości*. Utwór 10 na *Czerwone Gitary* 2. Muza, 1967.
- – –. *Pięciu nas jest*. Utwór 9 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- – –. *To właśnie my*. Utwór 1 na *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- Czerwono-Czarni. *Czy krasnoludki są na świecie*. Utwór nr 8 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Lucille*. Utwór 3 na *Twist*. Muza, 1962.
- – –. *O mnie się nie martw*. Pronit, 1963.
- – –. *Piosenka z kółkiem*. Utwór nr 10 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- – –. *Sweet Little Sixteen*. Utwór 3 na *Elevator Rock*. Pronit, 1961.

- . *Tato, kup mi džinsy*. Utwór nr 13 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Trzysta tysięcy gitar*. Utwór 11 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Wieczór na redzie*. Utwór 2 na *Cztery mile za piec*. Pronit, 1963.
- Krzysztof Klenczon i Trzy Korony. *Nie przejdziemy do historii*. Utwór 6 na *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony*. Pronit, 1971.
- Minstrele. *Na wagary*. Utwór 1 na *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966-1969*. Kameleon Records, 2020.
- Neptuny. *Zabawa w Gliwicach*. Utwór 8 na *Ze szpulowca bigbeatowca*. GAD Records, 2019.
- Niebiesko-Czarni. *El soldado de levita*. Utwór 2 na *Adieu tristesse*. Pronit, 1962.
- . *Na swojską nutę*. Muza, 1963.
- . *Nie bądź taki Bitels*. Utwór 3 na *Czas jak rzeka*. Pronit, 1964.

SŁOWA KLUCZOWE:

m u z y k a p o p u l a r n a

muzyka polska

big beat

ABSTRAKT:

Autor skupia się na polskiej muzyce bigbeatowej z lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Analizując teksty wybranych utworów z tego okresu, wskazuje na występujący w nich autotematyzm – prezentuje różne sposoby, na jakie wykonawcy bigbeatowi wypowiadali się w piosenkach o swoich słuchaczach, o samych sobie i o muzyce młodzieżowej jako zjawisku. Wykorzystuje przy tym zarówno utwory popularnych zespołów, jak i mniej znanych, lokalnych grup. Rozważania umieszczone są w szerszym kontekście społecznym i politycznym, a źródła muzyczne uzupełniono cytatami z ówczesnej prasy, wypowiedziami polityków oraz organizatorów życia kulturalnego. Autor wykazuje, że autotematyzm obecny w tekstach piosenek bigbeatowych świadczy o sporej samoświadomości polskich artystów w omawianym okresie.

muzyka młodzieżowa

HISTORIA PRL

NOTA O AUTORZE:

Patryk Mamczur – doktorant na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent historii, muzykologii i amerykanistyki na tej uczelni. W swoich badaniach zajmuje się między innymi brytyjską i amerykańską muzyką popularną z lat 60. XX wieku, jej wpływem na polską twórczość bigbeatową z tego samego okresu, a także metodologią *popular music studies*. W wolnym czasie najchętniej słucha rocka psychodelicznego, garage rocka i bluesa. |