

**Tomasz Dziędzic
Marek Gaszyński**

POLSKI ROCK and ROLL

1956-1968

Poza anteną i prasą

(uwarunkowania, twórczość, patologia)

**NINIEJSZA PRACA POWSTAŁA W RAMACH PROGRAMU
INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA „MUZYCZNE BIAŁE PLAMY”**

Warszawa, czerwiec 2012

Spis treści

Wprowadzenie	2
Rozdział I	
Ramy czasowe i metody badawcze	10
Rozdział II	
Ograniczanie obecności rock and rolla i siły jego oddziaływania na młode pokolenie	13
- ograniczanie aktywności twórczej	
- szantaż zawodowy	
- inicjowanie sztucznej krytyki	
- zjawisko autocenzury	
- ograniczona promocja dzieł tzw. „dwuznacznych”.	
Rozdział III	
Próba „zawłaszczenia” rock and rolla przez Polską Federację Jazzową	22
Rozdział IV	
Krytyka rock and rolla i próby „ucywilizowania” go; krytyka rockandrollowej publiczności	26
Rozdział V	
Druga fala walki z rock and rollem – media jako podstawowy instrument ataków na R&R	29
Rozdział VI	
Rock and roll, jako symbol pokoleniowego buntu; kilka refleksji	34
Podsumowanie i wnioski	37
Bibliografia	40

NINIEJSZA PRACA JEST OBJĘTA OCHRONĄ PRAWA AUTORSKIEGO I JEJ WYKORZYSTANIE W JAKIEJKOLWIEK FORMIE WYMAGA ZGODY AUTORÓW LUB INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA

Wprowadzenie

Historia świata – szczególnie świata w XX wieku – dzieli się na czas rock and rolla i lata przed tą erą. Stwierdzenie takie, jak większość prób periodyzacji, ma swoje uzasadnienie i zwolenników. Ma też oponentów, którzy eksponują inne wydarzenia, ich zdaniem bardziej istotne. Nie zmienia to faktu, że świat, kiedy R&R nie było istotnie różnił się od okresu, gdy ten zaistniał. Można również refleksyjnie zauważyć, że ten świat nigdy już nie będzie taki, jaki funkcjonował przed epoką R&R.

W stwierdzeniach powyższych nie chodzi o analizę linii muzycznych, charakterystyki partytur oraz wyszukiwanie niuansów poszczególnych nurtów i odmian. Znacznie bardziej istotne jest wewnętrzne i zewnętrzne społeczne zróżnicowanie o charakterze strukturalnym. A więc odpowiedź na pytanie, czy i na ile R&R po stronie twórców i odbiorców był zjawiskiem zhomogenizowanym? A jeśli nie był, jakie grupy, jakie struktury, jakie relacje między nimi powstawały, czy można mówić o powielaniu się w R&R pewnych zasad, zbiorów i funkcji typowych dla ówczesnych i współczesnych stosunków społecznych? Oraz kwestia druga, jak kształtowały się powiązania pomiędzy światem R&R, a światem zewnętrznym wobec tego zjawiska?

W swoich odniesieniach i uwagach będziemy koncentrować się na tym, co w Polsce miało miejsce w latach 1956-67. Wyjaśnienie dlaczego akurat ten okres, znajduje się dalej. Dlaczego w Polsce? Gdyż tu przede wszystkim miały miejsce bezpośrednie i wielorodne doświadczenia autorów opracowania z rock and rollem (niezależnie od tego, czy był on proveniencji krajowej, czy zagranicznej). Drugim istotnym powodem jest fakt, że wśród autorytarnie rządzonych krajów Europy Wschodniej, właśnie w Polsce muzyka R&R i jej otoczka wykazywała stosunkowo dużą żywotność i odporność na restrykcyjne działania władz. Nie usurpując sobie prawa do absolutnej wyjątkowości można jednak stwierdzić, że w Polsce, tak po stronie twórców, jak i odbiorców R&R miał stosunkowo szeroki krąg oddziaływania. Wprawdzie pamiętać powinniśmy o tym, że rockowe zespoły węgierskie – jako jedyne z Europy Wschodniej – przebiły się do świata R&R Europy Zachodniej, a najpopularniejszym instrumentem zespołów w Polsce były gitary elektryczne Jolana, produkowane w Czechosłowacji (niekiedy dla podkreślenia międzynarodowego prestiżu, jakim się cieszyły pisano Yolana)¹, to jednak ani nad Wełtawą, ani nad Dunajem, ani tym bardziej w Bułgarii, Rumunii, nie mówiąc o ZSRR, muzyka i świat R&R nie przełożyły się na zjawisko o tak znaczącym charakterze, jak w Polsce. W sferze muzyki młodzieżowej specyficzna sytuacja panowała w NRD, ale to obszerny temat na całkiem odrębne studium². Podobnie

¹ Gitary Jolana przez szereg lat były jednym z najbardziej markowych wytworów Czechosłowacji. W różnych wersjach były eksportowane do wielu krajów Europy Wschodniej, gdzie stanowiły wzór dla innych produktów gitarowych. Modele Jolany z najwyższej półki służyły wybitnym muzykom. Były też produkty opatrzone tą marką, ale znacznie niższej jakości i za cenę niemożliwą wprawdzie do zaakceptowania przez przeciętnego obywatela PRL, ale do przyjęcia, gdy kupującym był zespół działający przy zakładowym bądź osiedlowym domu kultury.

² NRD w systemie militarno-politycznym tzw. bloku wschodniego było uznawane za kraj frontowy. Nie tylko w sensie granicy, zasieków, Muru Berlińskiego (od 1961 r.), ale także ideologicznym i kulturowym. Możliwość komunikacji dzięki wspólnemu językowi i wspólnym korzeniom kultury ze

interesującym obszarem byłoby zbadanie fenomenu tzw. pocztówek dźwiękowych w Polsce³.

Wnikając w relację pomiędzy władzą, rock & rollem oraz odbiorcami tej muzyki dojść trzeba do wniosku, że w żadnym z tych obszarów nie mamy do czynienia z sytuacją jednorodną. Cechy, funkcje, zachowania i kreowane wizerunki przybierają różną postać, a przekonanie o własnym długo lub krótkofalowym interesie przekładało się na czasami zaskakujące efekty. Powyższa triada (twórcy, słuchacze, władza) prowokuje oczywiście do pytania, czy gdyby nie charakterystyczna reakcja odbiorców to władza zainteresowałaby się – niejako „sama z siebie” – muzyką R&R? Skłaniamy się raczej do wniosku, że szczególnie w początkowej fazie (1956-1960) ówczesnej władzy R&R nie zainteresowałaby w żadnym stopniu, jeśli nie wynikał z tego jakiś rezonans społeczny (polityczny). A więc nurt ten zwracał na siebie uwagę o tyle i tylko o tyle, o ile trafiał do odbiorców. Wtedy istotne (dla władzy) były ich reakcje. Później, gdy okazało się, że reakcje społeczne (indywidualne, grupowe, masowe) wymykają się kontroli, przybierają niewłaściwy kierunek, powodują nieprzewidywalne skutki, zdano sobie sprawę, że nie można całkowicie ignorować muzyki. Innymi słowy, o ile w fazie pierwszej skupiano się tylko na reakcji psa (Pawłowa), o tyle później dostrzeżono także rodzaj, cenę, miejsce i sposób rzucania kielbasy jako bodziec dla różnych tego psa zachowań. Część z tej wiedzy, z lepszym lub gorszym skutkiem starano się wykorzystać.

Zarysowując szerzej tło i kontekst społeczny muzyki rockandrollowej w Polsce w ramach tych trzech podstawowych kręgów (władza, kreatorzy, odbiorcy) warto pokusić się o nieco bardziej szczegółową agregację.

W kręgu władzy byli to:

Funkcjonariusze partyjni odpowiedzialni za tzw. czystość ideową, wychowani i przywiązani do wzorów/wzorców socrealizmu;

Funkcjonariusze partyjni odpowiedzialni za to samo, co wyżej wymienieni, ale z przekonania lub przekory nie akceptujący socrealu, skłonni uznawać, że pojęcie śmietnika historii jest pojęciem żywym, a w przemianach, jakie by one nie były, można mieć swój udział;

Buchalterzy-sprawozdawcy, na różnych szczeblach hierarchii partyjnej i administracyjnej specjaliści od tworzenia ładnie (coraz ładniej) wyglądających

społeczeństwem RFN była postrzegana jako zagrożenie równe amerykańskim czołgom (bądź większe, bo bardziej od czołgów aktywne). Ucieczki do Niemiec Zachodnich (i Zachodniego Berlina), nawet jeśli nie były masowe stanowiły poważne niebezpieczeństwo dla spójności systemu. Poczynania zadekretowane przez partię rządzącą dla organizacji młodzieżowej FDJ w zakresie „dawania odporu” i „kreowania nowych idei” w obszarze muzyki młodzieżowej stanowić mogą podstawę do bogatej analizy metod i działań władzy, a także dokonań muzycznych po stronie twórców w NRD.

³ Pocztówki dźwiękowe były legalną produkcją tzw. prywatnej inicjatywy. Nagrania tłoczone na kawałkach PCV, w masowych nakładach, stanowiły jedyną powszechnie dostępną drogę posiadania własnych „nagrań płytowych” z aktualnych list przebojów. Produkcja nierzadko odbywała się z naruszeniem praw autorskich. Dla wytwórców i sprzedawców przez wiele lat stanowiło to źródło wielomilionowych zysków. Na ile opodatkowanych pozostanie tajemnicą epoki.

sprawozdań z działalności jednostek im podległych (w tym także szefowie ogniw organizacji młodzieżowych, domów kultury);

Stratedzy, kreatorzy i manipulatorzy starający się dla wąskich decydenckich kręgów (zgodnie z koncepcją Dilasa⁴ kręgów wewnętrznych) określać zagrożenia i korzyści dla systemu z dziejących się wydarzeń oraz strategię postępowania wynikające z takich analiz;

Optymiści, entuzjaści, zwolennicy zasady, że zadowoleni ludzie tworzą zadowolone społeczeństwo, a takie z kolei nie jest dla władzy zagrożeniem (ułatwia władzy życie).

Pieczeniarze, zajmujący różne miejsca w strukturach władzy, skupieni na własnym (na ogół krótkofalowym) interesie i doskonaleniu własnych relacji z tzw. „zwierzchnością”;

Specyficzną podgrupę „piezeniarzy” stanowili niektórzy dziennikarze.

Wśród twórców, prócz podziału wynikającego z samego procesu tworzenia, przetwarzania i dystrybuowania muzyki (tj. kompozytorów, autorów tekstów, aranżerów, muzyków, wokalistów/wokalistek, kierowników muzycznych, organizatorów koncertów, producentów nagrań itp.) dostrzec też można było inny podział. Wiązał się on ze stopniem profesjonalnego przygotowania i rzeczywistego zaangażowania w tworzenie nowego nurtu, osiągniętych sukcesów artystycznych i komercyjnych, ewolucją wykonywanych poczynań artystycznych i pozartystycznych (lub brakiem takowej), ze stopniem niezależności od sygnałów płynących z dwóch pozostałych kręgów (tj. władzy i odbiorców). Możemy zatem mówić o:

Profesjonalistach-ewolucjonistach – twórcach „posiadających papiery” na to, co robili w sferze muzyki R&R i będących twórcami przed epoką R&R;

Profesjonalistach natchnionych – twórcach „posiadających papiery” na to, co robili w sferze muzyki R&R, ale bez wcześniejszych doświadczeń muzycznych (R&R był ich pierwszą, a w wielu wypadkach ostatnią twórczą miłością);

Mistrzach empirystach – twórcach „robiących papiery” wraz z nabywanym doświadczeniem i rozwojem talentu;

Talentach-samorodkach - twórcach bez przygotowania profesjonalnego (ani początkowo, ani później), ale dobrze (niekiedy entuzjastycznie) ocenianych przez odbiorców (dziś: rynek);

⁴ Autorzy nawiązują w tym miejscu do konstrukcji sformułowanej przez Milovana Dilasa (Džilasa lub Džilasa) [1911-1995], wysokiego funkcjonariusza jugosłowiańskiej partii komunistycznej, a później jej krytyka, prześladowanego przez władze. Džilasa wprowadził do swoich analiz pojęcie „partii wewnętrznej”, nominalnie tylko powiązanej z całą strukturą i społecznością partyjną, *de facto* zaś tworzącą autonomiczną, wąską grupę wtajemniczonych i podejmujących wszystkie ważniejsze decyzje. Współcześnie, pojęcie partyjnej elity wydaje się oczywiste; stworzone i popularyzowane w latach 60. XX w. przez partyjnego prominenta miało posmak sensacji i nowości.

Amatorach entuzjastach – twórcach bez przygotowania profesjonalnego i bez sukcesów wykraczających poza lokalny (zakładu pracy, szkoły, klubu osiedlowego, remizy) wymiar, jednak ogarniętych (zawładniętych przez) R&R we wszystkich możliwych wymiarach;

Pragmatycznych strukturalistach - twórcach bez przygotowania profesjonalnego (ani początkowo, ani później), przebijających się do odbiorców (dziś: na rynek) dzięki nadzwyczajnemu, niezwykłemu zbiegowi okoliczności; talenty w tej grupie, o ile były, pozostawały w ukryciu;

Pieczeniarczach – niezależnie od własnych pasji twórczych i wcześniejszych dokonań wykorzystujący modę na muzykę i styl R&R.

W odniesieniu do twórców warto podkreślić jeszcze jedną symptomatyczną cechę. W tej grupie nie było – przynajmniej do połowy lat 60. – weteranów. Wynikało to z oczywistej świeżości R&R jako nurtu muzycznego i jako obszaru subkulturowego. Można mówić o absolutnej dominacji osób wchodzących dopiero w dorosłe życie lub będących na początku kariery⁵ zawodowej. Było to wejście do świata, w którym – przynajmniej w naszym kraju – wcześniej nikogo nie było. Wszyscy byli pionierami i ta pionierskość, dziewiczość obszarów po których się poruszali sprzyjała – a przynajmniej powinna teoretycznie sprzyjać – tendencjom egalitarnym wewnątrz grupy twórców. Sam fakt bycia rockandrollowym twórcą i przynależność do tej grupy był ważniejszy niż poziom artystyczny tejże twórczości, a niekiedy i miejsce w hierarchii. *„Jesteś fajny, bo grasz rocka, nie ważne, że może nie najwyższych lotów, ale to i tak lepiej niż gdybyś grał co innego”*. Powyższa uwaga dotyczy także tych, których określiliśmy profesjonalistami-ewolucjonistami. Niezależnie od wcześniejszych dokonań związanych z innymi nurtami na gruncie R&R byli nowicjuszami i pionierskimi odkrywcami podobnie, jak inni. Warsztatowo mogli mieć łatwiej – mentalnie i emocjonalnie wchodzili po raz pierwszy do tej rzeki i w niej szukali twórczej satysfakcji i natchnienia.

Z czasem sytuacja oczywiście musiała ulec zmianie. Po upływie 10 lat, ci z twórców, którzy pozostali w nurcie R&R stali się automatycznie weteranami, nie tylko w wyniku nabytych doświadczeń w porównaniu do nowoprzybytych i nie tylko z powodu biologicznej różnicy wieku (urodzony 10 lat wcześniej, to dla nastolatka starzec, także w latach 60.). Zmiana wynikała też z postępującej komercjalizacji nurtu i idącej w parze z nią (i/lub w uzupełnieniu) pogłębiającej się stratyfikacji. Poczynając od połowy lat 60. trudno wprawdzie mówić o prostej zależności pomiędzy sukcesem komercyjnym a przynależnością do „weteranów R&R”, ale pewną paralelność dało się zauważyć, a okopywanie się przez tychże na zajętych pozycjach bywało tym

⁵ Pod pojęciem „kariery” należy rozumieć nie tylko zawodowy sukces i/bądź gwiazdorstwo, ale także wykonywanie czynności typowych dla twórców i sposób na utrzymywanie się.

bardziej zaciekle, im profity związane z wywalczonym (przyznanym) statusem większe⁶.

Odbiorcy – słuchacze, widzowie, fani (to słowo było jeszcze, jak wiele innych obecnie powszechnych, wtedy nieznanie) to grupa nieporównanie liczniejsza od obu wyżej wymienionych, co należy uznawać za cechę naturalną⁷. Za równie naturalne powinno się uznawać ze względów marketingowych w miarę szczegółowe rozpoznanie tej grupy jako konsumentów bądź potencjalnych konsumentów. Poszczególne segmenty, ich cechy, zachowania, preferencje, postrzegania, a więc definiowanie grup docelowych to elementarz współczesnego marketingu. W epoce wczesnego polskiego R&R, ani o marketingu, ani o grupach targetowych nikt nie słyszał. Jedynie „elementarz” – pod warunkiem, że Falskiego – nie był pojęciem egzotycznym. Tym samym o bardziej usystematyzowanej i całościowej wiedzy możemy sobie tylko pomarzyć, a opierać się musimy na mniej lub bardziej udanych analizach raczej historycznych niż socjologicznych i na spostrzeżeniach o charakterze wiedzy potocznej.

Te potoczne obserwacje dokonywane w owym czasie pozwalają autorom na naszkicowanie grupy odbiorców R&R jako pewnych kręgów koncentrycznych, do których przynależność wyznaczana była rodzajem zachowań i poziomem aktywności. Można przyjąć, że zakres wiekowy zamykał się w przedziale 15-25 lat i był cechą wspólną dla uczestników wszystkich kręgów. Wydaje się, że trudno natomiast mówić o dominującej cesze poziomu wykształcenia, wykonywanej pracy i miejsca zamieszkania. Można jednak postawić hipotezę, że pewną przewagę mieli odbiorcy ze średnim lub wyższym wykształceniem, zamieszkali w miastach, uczący się lub studiujący⁸.

Te 9 kręgów (możemy je nazwać kręgami wtajemniczenia) tworzyły w miarę czytelny i łatwy do akceptacji model przechodzenia od powierzchownych/przypadkowych kontaktów z R&R przy statusie słuchacza do poziomu wybitnego eksperta, jakimi w owych latach byli dziennikarze muzyczni (poza tymi wymienionymi jako pieczeniarze w sferze władzy, ale oni z reguły nie byli „muzyczni”). Koncentryczność powyższych kręgów polega na tym, że przynależność do węższego kręgu nie wiązała się z utratą przynależności do kręgu szerszego. Można powiedzieć, że wręcz przeciwnie: dobre funkcjonowanie w kręgu 9. wymagało znacznej aktywności we wszystkich wcześniejszych kręgach – z wyjątkiem

⁶ Aby można coś było powiedzieć na ten temat w sposób nieco bardziej konkretny trzeba by przeprowadzić skrupulatne i rzetelne badania, niż tylko opierać się na potocznych obserwacjach, jak czynią to autorzy niniejszego opracowania.

⁷ Na marginesie nasuwa się uwaga, że ta naturalna cecha krajobrazu społecznego, iż słuchających jest więcej niż grających, a czytający stanowią liczniejszą grupę niż piszący w erze internetu i blogomanii uległa zanikowi. Można odnieść wrażenie, że współcześnie wszyscy piszą, nikt już niczego nie czyta. Interesujące jest tylko to co, się samemu napisało, a najważniejsze: ile osób to zauważyło (liczba odsłon). Czy ktoś przeczytał, ma drugo- lub trzeciorzędne znaczenie.

⁸ Jest to hipoteza zasadniczo nie do zweryfikowania, gdyż odbiorców R&R w Polsce jako grupy już nie ma i nie można jej zbadać mimo chęci, potrzeb, a nawet zaangażowania znacznych środków. Wspomniana hipoteza została przez autorów opracowania przyjęta jako bardziej prawdopodobna niż hipoteza odwrotna i inne hipotezy konkurencyjne.

amatorów-odtwórców (ten krąg nieco się wymyka porządkowi struktury) – a przepustką do świata R&R w Polsce owego czasu było słuchanie radia.

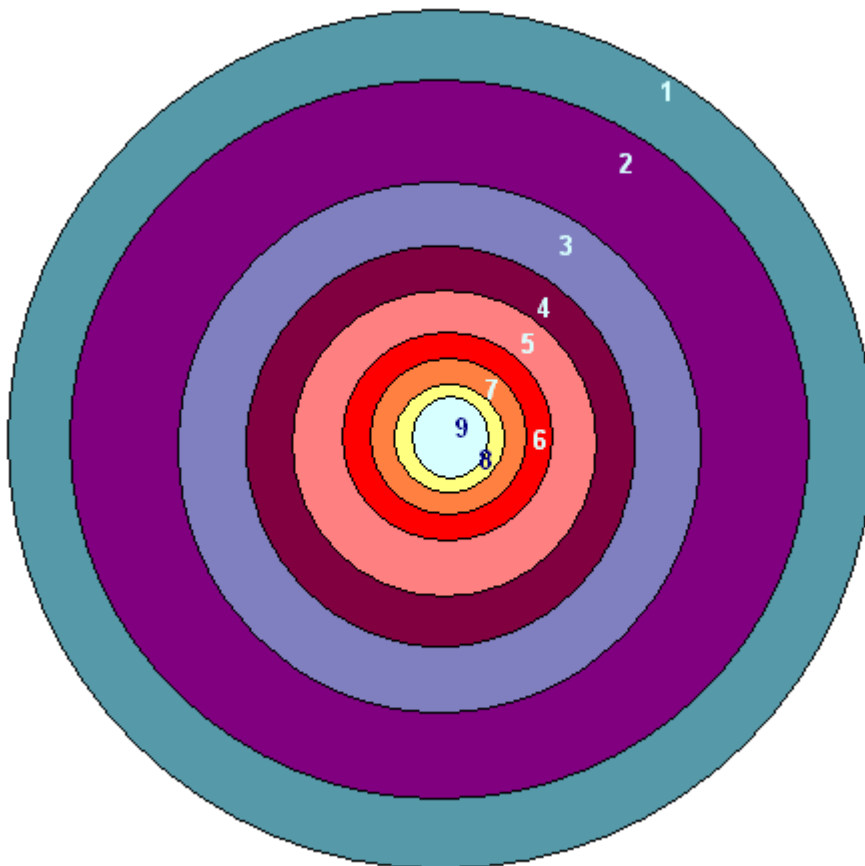
Kręgi te, to:

1. słuchacze radiowi rozgłośni polskich;
2. widzowie na koncertach;
3. słuchacze Radia Luxemburg;
4. zbieracze płyt i nagrań z muzyką R&R;
5. zbieracze informacji, ciekawostek, gadżetów, fotosów itp. związanych z muzyką R&R;
6. amatorzy-odtwórcy (gitarowi samoucy, grający u cioci na imieninach i/lub przy ognisku);
7. znajomi twórców;
8. stali lub okazjonalni komentatorzy tzw. sceny muzycznej polskiego rocka⁹;
9. dziennikarze muzyczni i prezenterzy muzyczni.

Uproszczona wizualizacja kręgów odbiorców przedstawiona jest na rys. 1.

⁹ Jeśli ktoś np. stał się posiadaczem wartościowej płyty zagranicznego wykonawcy, to przy pewnym poziomie erudycji ogólnej i wiedzy muzycznej mógł taką płytę zaprezentować na publicznej antenie. Z reguły miało to jednak charakter okazjonalny. Gdy ktoś robił to często i wystarczająco dobrze przeistaczał się wówczas w stałego współpracownika, a w skrajnych wypadkach w muzycznego prezentera.

Rys. 1. Prawdopodobne koncentryczne kręgi odbiorców R&R w Polsce



Źródło: Opracowanie własne autorów.

Szkicując społeczny krajobraz odbiorców R&R w Polsce warto wspomnieć jeszcze o dwóch kwestiach, czy aspektach, tego fenomenu jakim był (i pozostał?) R&R. Pierwsza z nich, to ubiór. Epoka wcześniejsza, jeśli odniesiemy ją do świata modnej i progresywnej muzyki, czyli jazzu, charakteryzowała się zbiorem indywidualności. Trudno było mówić o jazzowym sznycie, o zuniformizowaniu. Tak, jazzmana lub miłośnika jazzu można było poznać po pewnych charakterystycznych elementach podkreślających jego wyjątkowość, indywidualizm, niebanalność etc. Tym różnili się nie tylko od otoczenia, ale i od siebie nawzajem. Czas R&R i w tej materii przyniósł rewolucje. Zespoły narzuciły styl, ubiór, wygląd; wraz z przyjściem *The Beatles* należało wyglądać tak samo. Na ulicach polskich miast (dużych, średnich i całkiem małych) pojawiło się tysiące chłopaków wypuszczonych spod jednej sztancy: prócz długich włosów, golf lub obcisła koszula, spodnie „dzwony” (minimum 120 mm), buty z kwadratowym czubem i na kilku centymetrowym słupku, kurtka tzw. szwedka (niezwykle ważny atrybut, do trzymania rąk w kieszeniach); na głowie nakrycie najbardziej zbliżone do cyklistówki. Dopiero w następnych latach, wraz z „*Żółtą łodzią podwodną*”(1967/68) pojawiły się inne i bardziej zróżnicowane nakrycia głowy (m.in. tzw. leninówki lub trockistówki). W przypadku dziewczyn różnorodność strojów/wyglądów była znacznie większa i trudno mówić o jednorodnej matrycy. Ale i wzorce były znacznie słabiej oddziałujące; popularność i „siła rażenia”

Helen Shapiro była jednak znacznie mniejsza niż Lennona, Jaggera, bądź chłopców z zespołu *The Who*. Z biegiem czasu, wraz ze zmieniającą się modą, pojawieniem się nurtu hippisowskiego, fascynacji Wschodem (Indie, buddyzm, zen itp.) sytuacja uległa znacznej zmianie, zróżnicowaniu i zindywidualizowaniu. Ale pierwsze lata to wyraźna presja na zachowanie zgodności treści (muzyka) i formy (ubiór/wygląd): „*jeśli jesteś ze świata R&R (odbiorcą lub twórcą) to wyglądasz w określony sposób; jeśli tak wyglądasz to znaczy, że słuchasz, grasz, uczestniczysz*”. Żaden wcześniejszy nurt muzyczny nie wykreował takiej zgodności, ale i żaden wcześniejszy nie służył jako tworzywo dla wyrafinowanych marketingowców, ani nie był wspomagany w tak dużym stopniu przez telewizję. To niewątpliwie cechy wyróżniające R&R od wcześniejszych nurtów. Czy silnie zaważyły one na samej muzyce? Chyba mniej niż na jej odbiorcach.

Drugą kwestią wartą wzmianki, gdy mówimy o pierwszych latach polskiego R&R jest – a w zasadzie był – autostop. Ta specyficzna forma podróżowania, genetycznie powiązana z włóczęgą, z hobo jako wzorcem włóczęgi, z przestrzenią, a tym samym i z wolnością, w Polsce lat wczesnego R&R została oficjalnie uznana, zaakceptowana i formalnie usankcjonowana. Był to absolutny ewenement w części Europy zarządzanej przez autorytarne partie komunistyczne. Do tej pory trudno racjonalnie wyjaśnić, dlaczego władze nie tylko nie sprzeciwiały się temu „pomysłowi na życie”, ale wręcz obejmowały go patronatem (łącznie z lansowanym hasłem „*milicjant przyjacielem autostopowicza, a autostopowicz milicjanta*”). Swoboda podróżowania, życie poza utartymi i kontrolowanymi zinstytucjonalizowanymi ramami, nie mieściło się w żadnych normach lansowanych przez ówczesne władze. Jednocześnie doskonale wpisywało się w filozofię R&R jako nurtu wolności do wszystkiego i od wszystkiego. Można zaryzykować twierdzenie (nie do udowodnienia wprawdzie, ale i nie do obalenia), że wszyscy polscy autostopowicze byli uczestnikami przynajmniej pierwszego z kręgów wtajemniczenia przedstawionych na rys. 1. Podobnie wydaje się wysoce prawdopodobne, że pokaźna część odbiorców polskiego rocka w tamtych latach, przynajmniej od czasu do czasu korzystała z autostopu. Obie subkultury silnie się przenikały i można mówić, że były sobie pokrewne. Stąd nie może dziwić, że w trakcie autostopowych podróży gitara i repertuar bliski rock and rollowi były zjawiskiem codziennym, a z kolei autostop jako sposób podróżowania znalazł się w repertuarze jednej z większych gwiazd polskiego rocka¹⁰ i przez lata był niekwestionowanym przebojem w jej – i nie tylko jej – repertuarze. Do dziś zresztą stanowi muzyczną wizytówkę tamtych lat.

¹⁰ Mowa o piosence „*Jedziemy autostopem*” śpiewanej przez Karin Stanek wraz z zespołem Czerwono-Czarni, nagrodzonej na festiwalu w Opolu w 1964 r.

Rozdział I

Ramy czasowe i metody badawcze

Ramy czasowe

Odnoszenie się do zjawisk historycznych (a za takie musimy uznawać relacje pomiędzy strukturami władzy a twórcami muzyki, pomiędzy strukturami władzy a grupami społecznymi i wreszcie relacje wewnątrz środowiska muzycznego sprzed kilkudziesięciu lat) z reguły powoduje konieczność określenia ram czasowych. Niezbędnym jest odpowiedzenie sobie na pytanie, o jakich latach konkretnie mówimy i dlaczego o tych, a nie o innych.

Z drugiej strony, procesy społeczne, bo z takimi tu mamy przede wszystkim do czynienia, z istoty swojej jako zjawiska (nie wydarzenia) mają charakter ciągły, a wyznaczenie precyzyjnej cezurę czasowej wiąże się nie tylko z częściową arbitralnością takich wyborów, ale ma także w sobie coś z amputacji, czyli bezwzględnego i nieodwracalnego zabiegu chirurgicznego.

Dylemat ten można rozstrzygnąć tylko ze świadomością podejmowania decyzji o najmniejszych szkodach, jakie z tytułu takiego działania powstaną, a nie w kategoriach optymalizacji i wyboru doskonałego. Autorzy niniejszego opracowania skłaniają się do takiego właśnie podejścia. Zasada minimalizacji szkód przyświecała im także wtedy, gdy w niektórych przypadkach opisywane i interpretowane zjawiska wydarzały się nieco wcześniej lub nieco później niż nakreślone ramy czasowe.

Zasadniczo analizowanym przez autorów okresem są lata 1956-1967. Początek wiąże się z przełomem politycznym w Polsce i idącymi za nim wszechstronnymi zmianami¹¹. Wprowadzie relacje dyktatorskie wynikające z istoty autorytarnego systemu pozostały, ale miały mniej totalitarny i mniej opresyjny charakter niż wcześniej. Stwarzało to możliwość pewnych przemian obyczajowych, wąskiego, bo wąskiego ale jednak, strumyczka kontaktów ze światem zewnętrznym (tym po drugiej stronie „Żelaznej kurtyny”) i większej kreatywności w sferze kultury, związanej z odejściem od ściśle przestrzeganej doktryny „sorealizmu”.

I o ile początek w 1956 r. nie nastrocza większych kłopotów (wtedy w repertuarze niektórych wykonawców jazzowych rock and roll pojawił się w Polsce po raz pierwszy) i nie rodzi raczej wątpliwości (choć pierwszy „klasyczny” polski zespół rockandrollowy pod nazwą *Rhythm And Blues* powstał pod koniec 1958 roku), to znacznie poważniejsze problemy nastrocza zamknięcie analizowanej epoki. Wybór 1967 r. ma charakter przede wszystkim symboliczny. W kwietniu tego roku w Warszawie w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki (dawniej im. J. Stalina) miał miejsce pierwszy w naszym kraju koncert zespołu *The Rolling Stones*. Jeśli możemy mówić o symbolach muzyki rockowej, o pewnych ikonach nurtu kulturowego, o oddziaływaniu na odbiorców muzycznych w skali globalnej i ponadczasowej, o wpływie na rynek (nie tylko muzyczny), to niewątpliwie *The Rolling Stones* byli takim symbolem, taką ikoną, takim stymulatorem muzyki, obyczajów i rynku. Należy dodać, że przyjechali do Polski będąc u szczytu swojej kariery i światowej popularności¹², nie były to spadające gwiazdy, ani emerytowani epigoni, kiedyś awangardy.

Prawdopodobnie, dla *The Rolling Stones* był to jeden z setek koncertów, jakie dawali w tamtych czasach na całym świecie i po tygodniu/miesiącu nie byli w stanie odróżnić go od innych. Dla ich fanów w Polsce było to wydarzenie niezapomniane do

¹¹ Nie wchodzimy w zakres i istotę tych zmian, gdyż zostały wielokrotnie i wnikliwie opisane przez kompetentne gremia historyków i politologów.

¹² Nigdy w Polsce nie wystąpili The Beatles, nie miał koncertu Jimie Hendrix ani Janis Joplin.

końca życia. Świadczą o tym liczne relacje, jakie pojawiły się w 2007 r. z okazji 40-lecia tego koncertu w polskich mediach. Już sam fakt, że wspomnienia takie miały miejsce dowodzi skali oddziaływania; należy wątpić, czy w jakimkolwiek innym kraju i po jakimkolwiek innym ich koncercie po 40 latach ukazało się tyle refleksji, wspomnień, przypowieści etc. Wskazuje to, iż było to wydarzenie niezwykle w skali pokolenia. Dotyczy to nie tylko samych uczestników/widzów/słuchaczy koncertu, ale wszystkich tych, którzy bardzo chcieli nimi być i z nimi się identyfikowali. A można tę grupę szacować na dziesiątki, jeśli nie setki, tysięcy osób. Utarczki z Milicją Obywatelską, jakie miały miejsce w centrum Warszawy przed i po koncercie dodawały mu także nimbu niezwykłości. Przed 1968 r. zwarte formacje MO nie były stroną w tzw. „kryteriach ulicznych”, gdyż takie po prostu nie miały miejsca.

Symbolika wydarzenia wykraczała jednak poza prestiżową pozycję *The Rolling Stones*. Koncert został zorganizowany w najbardziej reprezentacyjnej Sali (Kongresowej) najbardziej reprezentacyjnego budynku w stolicy. Wprawdzie inskrypcja czyjego jest imienia została nieudolnie zasłonięta przez neon, ale to właśnie tam odbywały się najważniejsze spotkania, ze zjazdami PZPR włącznie. Można mówić o swoistym *sacrum* tego miejsca dla ówczesnej władzy, a poprzez skuteczne oddziaływanie mediów, także dla społeczeństwa. Do Sali Kongresowej nie miał prawa wstępu i występu byle kto. Tak więc i od tej strony trzeba uznać ten fakt za symboliczny.

Muzyka R&R w wykonaniu czołowego zespołu zabrzmiała (wraz z reakcjami rozentuzjasmowanych szczęściarzy na widowni) w „sercu systemu”. A o tym, z pewnością nie śnili ani darczyńcy PKiN, ani obdarowani, ani rzesze polskich fanów R&R jeszcze kilka miesięcy wcześniej. Trudno ten fakt interpretować inaczej, jak wejście R&R na salony, i to w sensie jak najbardziej dosłownym. R&R został w ten sposób w Polsce namaszczonej, a w obrzędzie brali udział kapłani (M. Jagger & Co.) z najwyższego kręgu wtajemniczenia.

Ani wcześniej, ani później wydarzenie o tak wyrazistej i podwójnej symbolice oraz sile „społecznego rażenia”, nie miało w polskim R&R miejsca. Stąd, niezaprzeczalna waga tej daty i jej wpływ na wyznaczenie granicy kończącej pewien etap w rozwoju muzyki młodzieżowej (rockandrollowej) w Polsce. Od tego momentu „*nic już nie było takie jak wcześniej*”.

Przy założeniu, że muzyka rockandrollowa była w latach 50. i 60. formą wypowiedzi muzycznej (czynną lub bierną) wspólną dla młodzieży na całym świecie, badamy przyczyny oporu, jaki napotykała ona podczas prób jej wprowadzenia/popularyzacji, asymilacji/ na gruncie polskim w latach 1956 – 1967, oraz śledzimy sposoby wprowadzenia jej do Polski, a także sposób ograniczenia/zmniejszenia/ jej wpływu na kształtowanie się postaw światopoglądowych młodzieży w Polsce, w omawianym okresie.

Analizując wydarzenia z tamtego okresu, czytając opinie, refleksje i relacje można odnieść wrażenie, że w licznych przypadkach mnożono przeszkody w popularyzacji tej muzyki w naszym kraju – w przeciwieństwie do wielu innych krajów świata, gdzie muzyka ta nie miała wrogów, przeciwników, a przynajmniej nie na taką skalę. Chcemy poznać i przedstawić przyczyny blokowania i hamowania procesu pojawiania się muzyki rock and rollowej w Polsce, prześledzić, jakie były sposoby utrudniania tego wejścia, a następnie prześledzić, jakie były sposoby ograniczania jej wpływu na świadomość młodych słuchaczy.

Jeden z zasadniczych celów jaki stawiają sobie autorzy niniejszego opracowania sformułować można następująco: z czego wynikał przede wszystkim opór aparatu władzy wobec muzyki rockandrollowej i gdzie należy poszukiwać

głównych przyczyn takich postaw i działań? Rozpatrywać to będziemy na 4 podstawowych płaszczyznach: społecznej, politycznej, obyczajowej i w pewnym zakresie finansowej. Ograniczenia w tej ostatniej nie wynikają z przywiązywania do niej mniejszego znaczenia, lecz ze skąpości konkretnej i rzetelnej (dającej się zweryfikować) wiedzy na ten temat.

Metody badawcze.

Ze względu na to, że proces wprowadzania muzyki rockandrollowej do Polski zamknął się w latach 1956-1963, czyli ponad 50 lat temu, nie możemy uchwycić tego zjawiska w danej chwili, a jedynie spojrzeć na nie, jako na proces zakończony, dokonany.

By poznać przyczyny oporu i sposoby zmniejszenia wpływu, przeprowadzić możemy jedynie badania polegające na przesłedzeniu wstecznym, *a posteriori*.

- a. doniesień prasowych z polskich gazet i czasopism społecznych i kulturalnych w latach 1956-1967 (w niektórych przypadkach do 1972);
- b. wyciągnięciu wniosków z obserwacji uczestniczącej, jako że w podanych latach jeden z nas był dziennikarzem Polskiego Radia (Pr. III) specjalizującym się w muzyce rockandrollowej (ze szczególnym uwzględnieniem polskiej jej odmiany), autorem wielu tekstów do śpiewanych wówczas piosenek rockandrollowych, konferansjerem imprez muzycznych (w tym rockandrollowych) oraz przyjacielem i współpracownikiem wielu muzyków i działaczy rockandrolowych;
- c. przeprowadzeniu wielu rozmów z muzykami rockandrollowego pokolenia, działaczami i organizatorami imprez, takimi jak m.in.: Ryszard Poznakowski, Czesław Niemen (wiele rozmów nagrywanych na taśmę przeprowadził MG z nim przed rokiem 2004), Tadeusz Nalepa (jw.), Jerzy Kossela, Jacek Nieżychocki (jw., organizator Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie), Franciszki Walicki (kierownik zespołów *RAB*, *Czerwono-Czarni*, *Niebiesko-Czarni*), Wojciech Giełżyńskim (dziennikarz „*Dookoła świata*”);
- d. lektury prac opublikowanych w Biuletynach IPN dotyczących poruszanych w niniejszym opracowaniu tematów na styku muzyka/polityka/społeczeństwo;
- e. książek autorstwa zajmujących się tą problematyką socjologów (Jerzy Wertenstein - Żuławski, Przemysław Zieliński), oraz publicystów specjalizujących się w tej tematyce, m.in.: Bartosz Kurowski, Cezary Prasek.

I jeszcze uwaga o charakterze semantycznym: w kilku miejscach ze względów czysto stylistycznych używamy określenia „rock”, choć pełna i poprawna nazwa dla tej muzyki w tamtym okresie powinna brzmieć „rock and roll”. „Rock” to forma, która pod koniec lat 60. wykwitła z rock and rolla.

Rozdział II

Ograniczanie obecności rock and rolla i siły jego oddziaływania na młode pokolenie

W zakresie sposobów ograniczania obecności i oddziaływania muzyki nurtu R&R można wskazać na kilka zasadniczych. Były to przede wszystkim:

- zmasowana krytyka prasowa eksponująca niski poziom artystyczny wykonawców;
- krytyka źródeł pochodzenia tej muzyki (wrogie ideologiczne - USA, Zachodnia Europa);
- utrudnienia organizacyjne: brak informacji o koncertach, odwoływanie ich z byle powodu;
- cenzura tekstów (wymuszanie zmiany dzieła już stworzonego, bo nie odpowiada ono obowiązującym kanonom ideologicznym, w fałszywym świetle przedstawia socjalistyczną rzeczywistość, upowszechnia pesymizm i czarnowidztwo);
- cenzura strojów estradowych (skórzane kurtki, długie włosy, krzyżyki na szyjach, zmuszanie do występowania w strojach nieodpowiadających modzie rockandrollowej);
- doprowadzenie do pojawienia się autocenzury (osłabienie, wypaczenie procesu twórczego, świadoma rezygnacja z poruszania pewnych konkretnych tematów);
- konieczność wielostopniowego zdawania egzaminu przed Komisją Ministerialną na wykonawcę estradowego i zawyżone wymagania tego egzaminu wobec rockandrollowej młodzieży, nadmierne wymagania wobec muzyków, mierzenie ich tą samą miarką, co muzyków z wykształceniem muzykologicznym. Członkami takich komisji egzaminacyjnych lub weryfikacyjnych byli z jednej strony muzycy jazzowi, którzy uznawali, że rock and roll i jego rozprzestrzenianie się jest dla nich zagrożeniem, a z drugiej profesorowie szkół aktorskich, którzy byli przeciwnikami tej muzyki od strony 'ideologicznej' i tę samą miarkę przykładali do swoich studentów, jak i do młodych muzyków – amatorów. By nie dopuścić do ekspansji muzyki rock and rollowej celowo dobierano trudne pytania z teorii muzyki i stawiano im skomplikowane zadania aktorskie. W ten sposób wiele razy egzaminów nie zdawali tak utalentowani muzycy, jak: Czesław Niemen, Krzysztof Klenczon i Michaj Burano. Od zdania egzaminu uzależniona była wysokość stawek i honorariów za koncerty;
- niskie stawki za koncerty wynikające z tabeli wynagrodzeń, przy równoczesnych wysokich cenach na dobry sprzęt muzyczny;
- utrudnienia w dostępie do fonografii, co prowadziło do osłabienia procesu popularyzacji twórczości (by nagrać *longplay* trzeba było wcześniej „zasłużyć się” nagraniem szeregu singli, przykłady *Niebiesko-Czarnych*, *Czerwono-Czarnych*, *Czerwonych Gitar*);
- utrudnienia paszportowe wobec muzyków (ograniczanie możliwości bezpośredniej wymiany doświadczeń z muzykami zagranicznymi), „haracz” finansowy Pagartu w zamian za zgodę na wyjazd zagraniczny;
- ograniczanie czasu antenowego i telewizyjnego zespołom rockandrollowym, a potem rockowym (ograniczanie sposobów popularyzacji twórczości);

- utrudnianie dostępu do zagranicznych nowości płytowych i innych wydawnictw pomagających w samokształceniu i dalszym rozwoju, do zagranicznych książek i/lub czasopism informujących o tej muzyce .

Ograniczanie aktywności twórczej muzyków rockandrollowych, przykłady:

1. Blokada anteny dla niepokornych

- a. Zespół *Klan* za to, że wykonywał niekonwencjonalne teksty – *Mrowisko*, *Automaty*, *Z brzytwą na poziomki*, *Gdzie jest człowiek* – w których porównywał nasze społeczeństwo do mrówek, „Ojczyznę socjalistyczną” do mrowiska, „Naszych Obywateli” do automatów - tylko raz w swej historii wystąpił w telewizji w Telewizyjnym Ekranie Młodych. Efekt był natychmiastowy i jednoznaczny. Zespół dostał zakaz dalszych występów w telewizji. Zawyrokowano, że teksty *Klanu* źle wpływają na postawy młodzieży.
- b. Pełen zakaz występów w TVP miał też zespół *Breakout*. Również z powodu swych tekstów – pełnych pesymizmu, dwuznacznych przenośni (*„Oni zaraz przyjdą tu”*), depresyjnych i „dołujących”, jak by o nich powiedziano dziś. Wtedy zarzucano im pesymizm, brak jasnych perspektyw i ukazywanie społeczeństwa oraz jednostki w niewłaściwym świetle. Podczas swego pierwszego występu w Opolu członkowie zespołu *Breakout* zgodzili się na upięcie włosów zbyt długich, zdjęcie krzyżyków z szyi – bo młodej grupie zależało na pokazaniu się w telewizji na całą Polskę - ale potem Tadeusz Nalepa, kierownik zespołu na tego ograniczenia nie wyrażał zgody. Zespół mimo to (a może właśnie dlatego) zyskał wielką popularność dzięki antenie radiowej i wielu koncertom.

2. „Wciskanie” utworów napisanych przez zawodowych kompozytorów, których twórczość stała niejako na drugim biegunie muzycznym wobec R&R. Utwory pisane przez starsze pokolenie kompozytorów zdecydowanie nie pasowały do rockandrollowej stylistyki. Różniły się sposobem instrumentacji, tempem, dynamiką, sposobem prowadzenia linii melodycznej i naturalnie narzucanym przez charakter utworu sposobem interpretacji.

W zamian za różnego rodzaju obietnice (wyjazd zagraniczny, częste wydawania płyt, preferencja w udziale w dobrze płatnych imprezach, występy TVP i na ważnych festiwalach krajowych i zagranicznych, udział w różnego rodzaju składankach estradowych dobrze opłacanych, itp.) starsze pokolenie twórców proponowało swoje (tradycyjne, zachowawcze wobec muzyki nowoczesnej utwory), zdecydowanie obce rockandrollowemu pokoleniu. Obietnice były czasem realne do spełnienia i spełniane, ale czasem enigmatyczne lub nierealizowane. A oto kilka przykładów:

- a. Niemen; *„Obok nas”* (1969 r.), kompozycja realizatora dźwięku zatrudnionego w Polskich Nagraniach, jedynej wówczas liczącej się firmie nagrywającej i wydającej płyty. Wojciech Piętowski mówi z jednej strony *„jak ja nienawidzę tej muzyki”*, a z drugiej wciska Niemenowi *„Obok nas”*.
- b. *„Wspomnienie”* (1967 r.) i *„Ulice jak piosenki”* (1987 r.), dwie kompozycje Marka Sarta „wciśnięte” do repertuaru Niemena. Pierwsza z nich wymagała gruntownego przepracowania, by nadawała się na dobry

utwór, a druga, nawet po przeróbkach w powszechnej opinii pozostała beznadziejną.

- c. *Trubadurzy*: w ich repertuarze piosenki liczącego się kompozytora Bogusława Klimczuka: „*Cóż wiemy o miłości*” (1970 r.) i „*Jest Warszawa*” (1971 r.); zwłaszcza ta ostatnia niepasująca do repertuaru zespołu.
- d. *No To Co*: piosenki Dyrektora Polskich Nagrań Ryszarda Sielickiego na płytach zespołu: „*Ach, Franka, Franka*” (1970 r.) oraz „*Alboż mi potrzebna żona*” (1971 r.). W zamian, Polskie Nagrania promują grupę wobec innych wykonawców grających tylko własny repertuar, nagrywając zespół częściej, niż innych wykonawców.
- e. *Drumlersi*: zespół powołany do życia przez Marka Sarta, członka władz Stowarzyszenia ZAIKS, wpływowego kompozytora i równie wpływowego poetę Ernesta Brylla, wykonujący ich piosenki w ramach „promowania” polskiego folkloru muzycznego.
- f. Zespół *ABC* otrzymał „w darze” od Marka Sarta „*Zabiorę cię ze sobą*” (1970 r.). Utwór został co prawda nagrany na skutek zabiegów Sarta, ale nie stał się przebojem, bo do stylu uporawanego przez zespół *ABC* zupełnie nie pasował.
- g. Wojciech Gąssowski otrzymał do śpiewania piosenki Andrzeja Januszko, który był wiele lat szefem Polskich Nagrań: „*Wszystko jest tak samo*” (1967 r.) i „*Przed nadejściem snu*” (1968 r.). By w ogóle nagrać płytę musiał te piosenki – dalekie od rockandrollowej stylistyki – umieścić w swoim repertuarze.
- h. Helena Majdaniec: piosenki Władysława Szpilmana (który w tym czasie był dyrektorem muzycznym Polskiego Radia): „*Kokosy kokosy*” (1965 r.), „*Jutro będzie dobry dzień*” (1963 r.), piosenki Bogusława Klimczuka: „*Czarny Alibaba*”, „*Długi Bill*”, „*Rudy rydz*”, „*Diabelska zabawa*” i „*Zimowe dzwony*” (cała produkcja w 1963 r.), Ryszarda Sielickiego (ówczesny dyrektor Polskich Nagrań) „*Nic ci nie przyrzekam*” (1963 r.), Marka Sarta „*Happy end*” (1963 r.).
- i. Michaj Burano otrzymał piosenkę Marka Sarta „*Syg sygedyr*” (1964 r.), ale dopiero po gruntownym opracowaniu jej, z nową instrumentacją i wzbogacającą znacznie całość własną interpretacją, utwór ten znalazł się w jego repertuarze.
- j. Zespół *Niebiesko-Czarni* otrzymał piosenkę Marka Sarta „*Lot na Wenus*” i tekst od Andrzeja Tyczyńskiego (liczący się w ZAiKS-ie autor) do piosenki „*Czekam na miłość*” (nagranie płytowe 1974 r.¹³) i mimo, że obydwa utwory nie pasowały do stylu i repertuaru grupy były one wykonywane i zostały nagrane.

Trzeba tu dodać, że w paru wypadkach (*Trubadurzy*, *Drumlersi*, *No To Co*, *ABC*, w pewnym okresie *Czerwono-Czarni*) nie bronili się nadmiernie przez tym „wzbogacaniem” ich repertuaru licząc realne zyski (telewizja,

¹³ Nagranie płytowe szeregu piosenek autorstwa A. Tyczyńskiego ukazało się w 1974 r. Piosenka „Czekam na miłość” była wykonywana przez Adę Rusowicz już wcześniej.

zagraniczne wyjazdy, honoraria). Pozostałe zespoły twardo stały przy swoim.

2. Szantaż zawodowy

Na przełomie lat 60. i 70. z jednej strony mamy do czynienia z ugruntowywaniem się muzyki R&R w świadomości polskich odbiorców, z jej rosnącą popularnością, z przewartościowaniami po stronie nadawców muzycznych w radiu i TV. Związane to było między innymi z wchodzeniem w aktywne życie nowych roczników, dla których R&R był coraz bardziej naturalną częścią ich muzycznego świata, a nie kompletnie egzotycznym fragmentem obcej z gruntu rzeczywistości.

Z drugiej strony, władze (i frakcyjna walka w gronie rządzących, przybierająca niekiedy krwawe formy¹⁴) doszły do pragmatycznego wniosku, że więcej pożytku mogą osiągnąć z zaprzęgnięcia polskiego R&R do własnego rydwanu niż do walki z nim. Koszty społeczne i straty wizerunkowe były coraz większe i byłyby jeszcze wyższe. A dyrektywa o „młodzieży jako przyszłości narodu” narażona była na poważne niebezpieczeństwo.

Koincydencja czasowa tych obu procesów (których nie obserwowano wcześniej) miała miejsce właśnie w okresie 1967-1973. Stąd, dla bardziej wszechstronnego naświetlenia zjawisk generowanych na gruncie polskiego R&R i w jego najbliższym otoczeniu poniżej zamieszczono kilka przykładów symptomatycznych zachowań po stronie środowiska muzycznego i władzy mimo, że wykraczają one poza ramy nakreślone wcześniej. Warto nadmienić, że wydarzenia te nie mogły zaistnieć wcześniej, gdyż władza miała wtedy inną optykę, a środowisko muzyczne rockandrollowe inną siłę przebicia.

- a. Wmuszanie w *Czerwone Gitary* napisania, a potem nagrania „*Hymnu ZSMP*” i piosenki „zaangażowanej” „*Młodość naszą siłą*” (obie powstały w 1972 r.). Autor tekstów do obu piosenek, Krzysztof Dzikowski, przyjaciel kompozytora Seweryna Krajewskiego, był wówczas zatrudniony w ZSMP na etacie.
- b. Złożenie *Czerwonym Gitarom* propozycji „nie do odrzucenia” nagrania w Polskim Radiu piosenek partyzanckich „*Dziś do ciebie przyjść nie mogę*” i „*My ze spalonych wsi*” (1968 r.) oraz napisania i nagrania pseudo partyzanckiej piosenki „*Niebieskooka*” (1968 r.).
- c. Wymuszanie występów na propagandowych imprezach i festiwalach w zamian za obietnice zarobkowych, lukratywnych wyjazdów zagranicznych. Chodziło tu o festiwale Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu, festiwale Piosenki Rosyjskiej i Radzieckiej w Zielonej Górze, różnego rodzaju święta komunistycznych gazet (prasowych organów partyjnych): „*Trybuna Ludu*”, „*Trybuna Robotnicza*” i innych. Zespoły, które chciały być apolityczne, zostały zmuszane do wystąpienia na imprezach czysto politycznych. Poniżej kilka przykładów:
 - zespół *ABC* musiał wystąpić na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu w 1970 r. z piosenkami „*Jest 25 lat*” i „*Nasza kompania śpiewa*” oraz w 1971 roku z piosenkami „*Wszystkie miody tego lata*” i „*Wojsko od rana śpiewa*”, a także nagrać te piosenki na swe płyty;
 - *Skaldowie* w Kołobrzegu (FPŻ 1970 r.) śpiewają „*Marszową śpiewkę*”;

¹⁴ Bo tak też (obok szeregu wewnętrznych i zewnętrznych innych przyczyn) w świetle obecnej wiedzy i dokumentów musimy traktować wydarzenia w 1968 r. i w 1970 r.

- IV Festiwal w Kołobrzegu (1971 r.) – wymuszony występ zespołu *Trzy Korony*.
- VI Festiwal w Kołobrzegu (1973 r.) – *Bractwo Kurkowe* otrzymuje Złoty Pierścień za „*W wojsku nie jest źle*”. Zespół ten wystąpił na X Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie (1973 r.);
- Zespół 2+1 wystąpił w Kołobrzegu w 1971 i 1973 roku oraz na Festiwalu Krajów Nadbałtyckich w Rostock w 1972 r.
- *Czerwone Gitary* w 1969 roku w Kołobrzegu (FPŻ) śpiewały „*Niebieskooka*”, a w 1970 „*Biały krzyż*”. W 1978 r. śpiewały w Zielonej Górze (FPRiR) „*Wieczór na redzie*” (po rosyjsku i po polsku) oraz „*Wschód słońca w stadninie koni*”. Zespół ten śpiewał też na Centralnych Dożynkach w Warszawie w 1969 r. oraz na Kongresie Zjednoczeniowym ZSMP w 1973 r. wykonując napisany przez siebie „*Hymn ZSMP*” i piosenkę „*Młodość naszą siłą*”;
- grupa *No To Co*, wystąpiła na Festiwalu Pieśni Zaangażowanej w Zabrze w 1968 r. i na Święcie Plonów na Stadionie XX-lecia w Gliwicach (1968 r.), wystąpiła też na III FPŻ w Kołobrzegu (1969 r.) z piosenkami „*Gdy chciałem być żołnierzem*” i „*Pod okienkiem*”;
- *Trubadurzy* zdobyli Złoty Pierścień w Kołobrzegu (FPŻ 1971 r.) za piosenkę „*Nie ma mamy, nie ma taty*”, śpiewali na tej estradzie ponownie w 1975 r.;
- *Drumlersi* wystąpili na Festiwalu Pieśni Zaangażowanej w Zabrze w 1969 r.;
- Maryla Rodowicz śpiewała na Festiwalu Młodzieży i Studentów w Sofii, w jakże znaczącym i ważkim politycznie, 1968 r.

Wykorzystywano udział liczących się gwiazd estradowych polskiego rock and rolla do uwiarygodnienia oficjalnych, propagandowych imprez aranżowanych przez władze (komunistyczne, nie tylko Polski) w celu podniesienia ich rangi: Na przykład Niemen śpiewał na Stadionie X Lecia na cześć Hermaszewskiego i na Festiwalu Młodzieży i Studentów na Kubie.

- *Niebiesko-Czarni* musieli wystąpić z koncertami w niejednej jednostce wojskowej, słysząc w zamian słowa: „*nie damy wam zginąć...*” oraz „*wybronimy z wojska...*”. Również *Niebiesko-Czarnych* dotyczył zakaz, który mógłby z powodzeniem zająć eksponowane miejsce w konkursie na „najśmieszniejszy” zakaz świata (gdyby taki konkurs w owym czasie zorganizowano) – na bębnoch napisane było „Premier”, bo to nazwa firmy produkującej perkusję. Przed występem w telewizji przy okazji święta „Trybuny Ludu”, bądź „Barburki”, trzeba było „premiera” zasłonić szmatą, bo „Towarzysz Premier” mógłby się obrazić. W innym programie TVP Wojtek Korda występował w krawacie przypominającym flagę USA – po próbie była **zdecydowana** prośba o zmianę krawata. *Niebiesko-Czarni* „zaciągnięci” zostali na Festiwal Piosenki Żołnierskiej do Kołobrzegu (1973 r.) obietnicą pierwszej nagrody. Bez dyskusji musieli zaśpiewać jakieś dwie marszowe żołnierskie piosenki. Opracowali, zaśpiewali, ale nie zdobyli nagrody, bo im zarzucono, że: „*zagraliście za bardzo rytmicznie, a za mało ideowo*”¹⁵.

Powołując się powyżej na liczne przykłady świadomie przekraczamy nieco zarysowane wcześniej granice czasowe omawianych wydarzeń, sięgamy do lat nieco późniejszych, do roku 1971 lub 1972. Wynika to z tego, że przez lata stosunek władz

¹⁵ Na podstawie rozmów W. Kordy z M. Gaszyńskim.

partyjnych, decydentów, generalnie, stosunek starszego pokolenia do muzyki rockandrollowej (dziennikarze, muzycy, administracja, władze rządowe i partyjne, duże grono starszych słuchaczy) był negatywny; była to wrogość, lekceważenie, krytykanctwo, rezerwa, upokorzenie, manipulowanie, podkreślanie błędów, kpina, mnożenie epitetów w rodzaju „nieuctwo, pełna amatorszczyzna” itp. W tym aspekcie stosunek decydentów w latach 1959-1968 nie różnił się zasadniczo od ich stosunku w latach 1968-1972. Pozwoliliśmy więc sobie na przesunięcie cezury czasowej, by uzyskać pełniejsze spektrum zjawiska, by rzucić pełniejsze światło na to, jak traktowano muzykę rockandrollową w latach jej powstawania, utrwalania i rozwoju, pokazać, że był to proces ciągły, wieloletni. Gdybyśmy omawianie tego procesu zakończyli w roku 1969, można by podejrzewać, że sytuacja się diametralnie zmieniła, a nic takiego nie miało miejsca. I jest jeszcze drugi aspekt tego poszerzenia czasowego. Otóż dziennikarze i krytycy piszący w latach 1971-1972 omawiają nie tylko ówczesny stan, ale także, a może nawet przede wszystkim, piszą o tym zjawisku (jakim jest R&R w Polsce) jako o czymś ciągłym (z genezą wywodzącą się z początków lat 60-tych). Piszą nie tylko o tym, co dzieje się w latach 1968-1972, ale także, a może nawet głównie o tym, co działo się w latach wcześniejszych i o tym, co wpłynęło na ówczesny stan tej muzyki i stosunek do niej.

Wracając do podanych, przed powyższymi uwagami, przykładów, znane indywidualności, popularne i lubiane zespoły nobilitowały imprezy polityczne swą obecnością. Były jednak zespoły, które na takich imprezach nie występowały i potrafiły władzy odmówić. Należy tu wymienić między innymi: *Breakout*, *Dżamble*, *Polanie*, *Romuald i Roman*, *Kawalerowie*, *Klan*, *Wojciecha Skowrońskiego*, *Piotra Szczepanika*, *Szwagry*, *Tajfuny*, Marka Tarnowskiego, Tadeusza Woźniaka, *Zdrój Jana*. Duża grupa jednak ulegała, ważąc na jednej szali pieniądze i popularność, a na drugiej brak imprez, szykany, utrudnianie, ograniczanie kontaktu ze słuchaczami (widzami).

3. Główny Urząd Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk,

GUKPPIW, czyli po ludzku mówiąc „cenzura” w oparciu o dyrektywy (wytyczne, jakie otrzymywał od władz politycznych (przede wszystkim Wydział Kultury KC PZPR) wprowadzał i stosował „zapisy” na twórczość lub znaczne ograniczenia jej propagowania.

Wojciech Młynarski (autor słów do wielu piosenek rockandrollowych) i Jerzy Ficowski (autor słów do piosenek Michaja Burano) mieli okresowe „zapisy” na nadawanie utworów z ich tekstami na antenie Polskiego Radia. Uderzało to nie tylko w tych konkretnych autorów, ale także w ich współautorów (kompozytorów) oraz w zespoły, dla których pisali.

„Zapis” dotknął też piosenkę *Czerwonych Gitar* „*Nie daj się nabrać na byle co*” (1965 r.). Oficjalne tłumaczenie zakazu brzmiało symptomatycznie: „*w Polsce Socjalistycznej nie ma czegoś takiego jak <<byle co>> i nikt tu nikogo <<nie nabiera>>*”.

Dwa lata „na półce” leżała piosenka W. Kordey i *Niebiesko-Czarnych* „*Na betonie nie rosną kwiaty*”. Powody były dwojakiej natury, ale oba o charakterze pryncypialnym. Po pierwsze użyto słowa „beton”, mogło ono ośmieszać i razić pewien odłam aparatu partyjnego. Po drugie, u nas takie problemy, jak lekceważenie środowiska naturalnego nie występowały, tylko w krajach kapitalistycznych, więc po co o tym śpiewać w Polsce.

4. Inne obserwowane tendencje

- Próby „ucywilizowania” R&R, ograniczenie jego pierwotnej idei (inność wobec klasycznej muzyki rozrywkowej), wyciszenia tej muzyki, zbliżenia jej do tradycyjnej muzyki pop, osłabienie jej siły, zmiana oblicza, osłabienia ostrza.

- „*Albo po polsku, albo w ogóle*” – Festiwale w Opolu, Sopocie, nagrania radiowe, płytowe. Żeby wystąpić w Polskiej Kronice Filmowej *Carmen Moreno*, śpiewająca z zespołem Jana Walaska „*Rock around the clock*” musiała specjalnie dać do przetłumaczenia tekst tej piosenki na polski. Dopiero wtedy pokazała ją PKF.

- Promowanie „ludowizny” na siłę, wciskanie do R&R łowickich pasiaków, co w zamierzeniach i intencjach decydentów miało przekształcać wymowę i odrębność tej muzyki. Walczono o tę Cepelię, której funkcją miało być pokazanie naszego kraju jako rządzonego przez prosty, szczęśliwy lud. Wspomnieć tu trzeba między innymi o takich twórcach, jak: Ernest Bryll, Piotr Janczerski (założyciel grup *No To Co* i *Bractwo Kurkowe*), Katarzyna Gaertner, twórczyni widowisk takich jak: „*Janosik, czyli na szkle malowane*” i „*Zagrajcie nam dzisiaj wszystkie srebrne dzwony*”. Próbowano wypromować hasło „*No To Co ambasadorem polskości na świecie*”. A ich muzyka miała być z definicji ludowa wesola, pogodna, pokazująca wieś szczęśliwą, barwną, rozśpiewaną i zasobną.

- Próby wymuszania zmian w zachowaniach i poczynaniach artystycznych poszczególnych osób przez uwypuklanie, powiększanie, tworzenie oraz inicjowanie sztucznej krytyki. Wywierano naciski poprzez artykuły w prasie. Pisano między innymi, by:

Niemen nie nosił kolorowych strojów, żeby nie „krzyczał”, żeby nie szargał polskiej poezji, żeby nie śpiewał, że w Polsce jest „dziwny świat”.

Tadeusza Nalepę krytykowano za pesymizm warstwy tekstowej i muzycznej jego utworów, naciskano, żeby pisał piosenki rytmiczne i pogodne.

Także wywierano presję na Bogdana Loebła, autora jego „dołączających” tekstów.

U Czesława Niemena krytykowano „papuzizm” strojów i powtarzanie za Zachodem muzyki, stylu życia i kosmopolityzmu w muzyce, podczas gdy w rzeczywistości on był głębokim patriotą, człowiekiem zakochanym w polskości i prostocie życia. Krytykowano go za nieświadomość polityczną, brak zaangażowania politycznego w walkę z kapitalizmem, a czasem tę niewiedzę i naiwność polityczną wykorzystywano¹⁶.

Na skutek wielu interwencji cenzury u szeregu twórców, głównie „tekściarzy”, wytworzyło się zjawisko „**autocenzury**”, polegające na zaniechaniu poruszania w tekstach piosenek problematyki poważniejszej, społecznej, politycznej, religijnej. Krzysztof Dzikowski, autor wielu przebojów dla *Czerwonych Gitar*, *Czerwono - Czarnych*, *Alibabek*, powiedział kiedyś w rozmowie z Markiem Gaszyńskim: „*W latach 60. i 70. w ogóle nie poruszałem w tekstach moich piosenek tematyki mającej nawet najslabsze echa krytyki społecznej, bo zdawałem sobie sprawę z tego, że to i tak nie przejdzie i tak cenzor mi to wywali. Moi koledzy tekściarze - Janusz Kondratowicz, Grzegorz Walczak, Marek*

¹⁶ Władze wysłały Niemena na XI światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w roku 1978 do Hawany. Informacje zawarte w powyższym akapicie nie są udokumentowane oficjalnymi źródłami. Pochodzą z nieformalnych rozmów, sugestii i niedomówień jakie miały miejsce pomiędzy muzykami, a organizatorami życia kulturalnego.

Gaszyński, Kazimierz Winkler – stali przed tymi samymi problemami” (to fragment prywatnej rozmowy M.G.z K.D. prowadzonej w lipcu 2011). W efekcie powstawały piosenki błahe, poruszające na ogół problemy miłości, opowiadające o pięknie naszego kraju, szkole, banałach. Te piosenki stawały się przebojami przez swą prostotę muzyczno-literacką, przez swą wpadającą w ucho melodykę. Jednak w tym czasie w USA Bob Dylan pisał zaangażowane teksty, podobnie jak Donovan, Joan Baez, członkowie zespołu *Led Zeppelin*, *Rolling Stones* (*“I can’t get no satisfaction”*, *“Sympathy for the devil”*, *“Street fighting man”*), bądź zespołu *The Who* (*“My generation”*). Oni mogli krytykować nawet własny rząd, jego zaangażowanie w wojnę wietnamską (niekiedy w zimną wojnę). Dlatego też, na ogół obraz naszej Ojczyzny był w tekstach piosenek skrzywiony, wyidealizowany, strywalizowany, nic ważnego, a tym bardziej złego się nie działo, była sielanka. W podobnie stereotypowy, sielankowy sposób (bez biedy, problemów, autentycznych konfliktów) próbowano przedstawiać „rzeczywistość” w polskich filmach, zarówno tych dziejących się w środowisku miejskim, jak i wiejskim.

Naszą wieś pokazywano jako sielankę, pełną chłopskich zabaw, żartów, bez klęsk, niepowodzeń, zawiści sąsiedzkiej, niskich zarobków, poziomu życia, stanu higieny, chłopskiej biedy. Podobnie w obrazie miasta – same uroki, słońce w całym mieście, żadnych problemów, brudnych blokowisk, narastającej izolacji ludzkiej. Piękni ludzie, cudowna młodzież w ślicznej Warszawie, zabytkowym Krakowie, portowym Trójmieście.

Naturalnie pokazywano też niekiedy patologię, ale wszystko to jako skutek pozostałości wojny, przedwojennego ustroju albo ideologicznego ataku z Zachodu – bądź epizodycznie – jako mało istotne (marginalne) fragmenty rzeczywistości.

Tę skłonność do rozpowszechniania się postaw, gdzie wyznacznikiem była autocenzura, można zilustrować następującym sformułowaniem, nierzadko głoszonym w owym czasie: *„nie warto o tym pisać, bo i tak mi to skreślą, albo zabronią nagrywać, a może jeszcze dodatkowo ukarzą”*. Dotyczyło to szczególnie mocno tych twórców, którzy chcieliby sięgać do tematyki religijnej, popularyzować wiarę, boskie przykazania, stawiać za wzór osoby wierzące, religijne autorytety, chwalić potęgę i mądrość Boga. Ten temat w ogóle nie występował w polskiej piosence, a wynikało to z pojawienia się wspomnianej autocenzury *„nie będę tego pisał, bo to nie ma szans”*. W tym czasie w USA i w Europie Zachodniej rozwinął się nurt nowoczesnej muzyki nawiązującej do tematyki religijnej, określanej jako *„sakro rock”*, czyli kierunek muzyki rockowej, w którym podejmowane są tematy przekazu ewangelicznego. Oto kilka przykładów tego gatunku: Bob Dylan *„Saved”* i *„Man gave names to all the animals”*, The Byrds *„Turn, turn, turn”*, Grateful Dead *„Broken down palace”*, Paul Simon *„Save the life of my child”*, Edwin Hawkins Singers *„Oh, happy day”*, Elvis Presley *„Peace in the valley”*, *“Just a closer walk with ghee”*, a także liczne nagrania Ala Greene’a, Joan Baez, Phila Ochs’a, wykonawców muzyki country, gospel, negro spirituals. Te utwory o religijnej treści w Stanach Zjednoczonych często gościły w programach radiowych, u nas bardzo rzadko.

Ograniczano promowanie dzieł dwuznacznych, krytykujących naszą rzeczywistość pośrednio, choć przepuszczonych przez cenzurę, jak rock opera *Niebiesko-Czarnych* „Naga”, czy balet muzyczny grupy *Klan* „Mrowisko”. „Naga” się nie podobała bo głosiła „nagą prawdę”, podczas gdy - zgodnie z obowiązującą i oficjalną wykładnią – jest tylko jedna prawda, klasowa. W książce *„Wojciech Korda Rock po roku”* autorzy przytaczają opinię Wojciecha Kordy (solisty zespołu

Niebiesko-Czarni): „Wydźwięk przedstawienia nie był zrozumiały. O co właściwie w tym spektaklu chodzi? – pytali decydenci. Co to za „naga prawda”? Co to za <<wyspa wolności>>? Komu i czemu ta <<naga prawda>> służy? W Mrowisku przyrównywano społeczeństwo do mrowiska i mrówek, co nie wiadomo było jak traktować, a ludzi do automatów wykonujących bezmyślnie poleconą im pracę. To nie mieściło się w żadnym kanonie, nawet stosunkowo liberalnych decydentów”¹⁷.

Początkowo krytykowano big beat za jego amerykańskość, prymitywizm i obcość, i krytykowano tych, którzy – w powszechnej opinii zbyt dużo - zarabiają na tej muzyce. Ostre zarzuty natury finansowej wytaczano Jackowi Nieżychoowskiemu, jednemu z organizatorów obu szczecińskich Festiwali, zarazem jednemu z dyrektorów Szczecińskiej Estrady, kierownikowi artystyczno-programowemu zespołu *Czerwono - Czarni*. Wypominano mu, że za nagranie płyty przez *Czerwono-Czarnych* zespół otrzymał honorarium przekraczające 30 tysięcy złotych, z czego 1/6 wziął Nieżychoowski, że nieco tylko mniejszą sumę wziął on za nagrywanie, w tym samym dniu płyty przez zespół *Luxemburg Combo* i że dodatkowo od firmy Polskie Nagrania otrzymał jeszcze ponad 3.000 złotych z wypłaty dla *Czerwono-Czarnych*. Autor artykułu opublikowanego w miesięczniku „Radar” (1963r.) wyliczył skrupulatnie, że kierownik artystyczno-programowy zespołu, razem, za dwa dni nagrań, w których nie brał udziału, wziął ponad 13.000 złotych. Zarzut ten wyraźnie pokazuje, w jakim kierunku szły ataki na raczkujący, istniejący dopiero kilka lat, polski rock and roll. Jacek Nieżychoowski był dobrym organizatorem, prawdopodobnie gdyby nie on, jego pasja, sympatia do R&R i pracowitość, nie byłoby obu Szczecińskich Festiwali. To, że za pomysł, pracę, talent należą się odpowiednie zarobki nie było prawdą powszechnie akceptowaną w owych latach tak, jak i nie jest nią dzisiaj, choć w nieco mniejszym stopniu.

Po pewnym czasie, gdy przekonano się, że można czerpać różnorodne korzyści (w tym także finansowe) z przejęcia przynajmniej częściowej kontroli nad tym nurtem muzycznym nastąpiła próba zawłaszczenia muzyki rockandrollowej przez instytucje państwowe. Wcześniej zarabiali prywatni właściele agencji impresaryjnych, prywatni organizatorzy imprez, managerowie, twórcy obu Festiwali Młodych Talentów w Szczecinie w latach 1962-1963, zarabiali muzycy, twórcy tekstów i piosenek, więc niebawem, w roku 1965 – mimo krytycznego stosunku do samej muzyki – o zarabianiu pieniędzy na rock and rollu myśleć zaczęły organizacje społeczne, młodzieżowe (w tym polityczne).

¹⁷ F. Walicki, J. Kawecki, *Wojciech Korda, Rock po roku*, wyd. Professional Music Press, Gdynia 1996, s. 69-70.

Rozdział III

Próba „zawłaszczenia” rock and rolla przez Polską Federację Jazzową.

Ponieważ wcześniejsze zabiegi o wymazanie R&R podejmowane przez władze nie przyniosły zamierzonych efektów na różnych szczeblach podejmowano próby ograniczenia zjawiska, „ucywilizowania go”, skanalizowania do miejsc, form i treści możliwych do kontroli, a po części do sterowania i wykorzystywania do celów mogących przynieść władzy korzyści. Poniżej przykłady takich poczynań.

Lokalnych imprez było wiele – wojewódzkie przeglądy piosenki młodzieżowej, przeglądy twórczości amatorskiej - ale wyraźnie brakowało imprezy ogólnopolskiej, z eliminacjami, z poważnym jury, z profesjonalnym podejściem do zaplanowania i zorganizowania takiego festiwalu. Na Festiwal Opolski jechali tylko najważniejsi – kolorowi: *Niebiesko-Czarni*, *Czerwono-Czarni*, *Czerwone Gitary*, o Sopockim nie było co marzyć – więc zaistniała potrzeba zorganizowania czegoś na wzór festiwali Szczecińskich, podczas których w jednym miejscu i o jednym czasie gromadziłyby się istniejąca czołówka rockandrollowego pokolenia walcząca między sobą o nagrody i wyróżnienia¹⁸.

1. To zapotrzebowanie wyczuła Polska Federacja Jazzowa i we wrześniu 1965 roku odbyło się posiedzenie jej Rady Artystycznej, na którym rozpatrzono projekt utworzenia „Sekcji Muzyki Młodzieżowej” przy PFJ. zajmującej się problemem big beatu w Polsce. Można zatem powiedzieć, że na oficjalnym forum poważnej organizacji dostrzeżono „problem” big beatu. Jednym z działań na najbliższą przyszłość nowej Sekcji było wystąpienie do Komisji Kultury KC PZPR i do Ministerstwa Kultury i Sztuki (Departament Pracy Kulturalno-Oświatowej) o oficjalne potraktowanie „naszej” działalności i o pomoc materialną. Píše o tym w sposób szczegółowy, cytując odpowiednie pisma, miesięcznik „*Jazz Forum*” w swym drugim numerze z roku 1966¹⁹.
2. Projekt powołania takiej sekcji w ramach instytucji oficjalnie działającej pod egidą struktur państwowych oraz chęć wystąpienia do Ministerstwa Kultury i Sztuki o objęcie oficjalnym patronatem oraz o dofinansowanie big beatu, było w owym czasie czymś ważnym i niezwykłym. Po raz pierwszy organizatorzy młodzieżowego ruchu, który był w pewnym sensie buntem przeciwko zastanej rzeczywistości, buntem niezorganizowanym, krzykiem o wolność wypowiedzi, wystąpili z prośbą o finanse i opiekę do tych właśnie, którzy tę wolność wypowiedzi im ograniczali.

Do oceny tego wydarzenia możliwe są dwa podejścia. Pierwsze to interpretacja zdroworozsądkowa. Komisja zdaje sobie sprawę ze swoich poczynań i ich skutków, ale niejako „tylnymi drzwiami”, próbuje uzyskać przychyłość, a przynajmniej brak jawnej wrogości i trochę wsparcia finansowego. Można by to nazwać działaniem machiawelistycznym.

¹⁸ Organizatorem Festiwali Szczecińskich była Szczecińska Estrada, przedsiębiorstwo państwowe nadzorowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Dyrektorem Estrady w Szczecinie w tych latach był wspomniany wyżej Jacek Nieżychocki. W eliminacjach do Festiwali Szczecińskich brało udział tysiące amatorskich solistów i zespołów, na finał do Szczecina jechało kilkudziesięciu wykonawców a jury wybierało tak zwaną Złotą Dziesiątkę. Każdego roku festiwal odwiedzało kilkadziesiąt tysięcy fanów z całej Polski.

¹⁹ Wszystkie podawane informacje dotyczące tej części naszej pracy pochodzą z tej konkretnej publikacji/2/1966/

Podejście drugie, które wydaje się zdecydowanie bardziej prawdopodobne, wpisuje się lepiej w kanony relacji władza – organizacje – społeczeństwo obowiązujące w tamtym okresie w ustroju totalitarnym, jaki funkcjonował w Polsce. Nie chodziło o próbę oszukania decydentów, ale o zawłaszczenie całego ruchu, o przejęcie spontanicznie powstałego big beatu i wykorzystanie go dla własnych celów (w tym propagandowych i finansowych). W wystąpieniu jest wyraźnie napisane, że celem tej sekcji, działającej przecież za zgodą i w imieniu aparatu państwowego i partyjnego, jest kontrola, która zakamuflowana była pod takimi hasłami, jak:

- opieka muzyczna i zorganizowane szkolenia,
- propagowanie wartościowego repertuaru ze szczególnym uwzględnieniem rodzimego,
- propagowanie najwartościowszych kierunków muzyki młodzieżowej²⁰.

3. Od razu idzie za tym akcja – najpierw znów język propagandy: *„uwzględniając duże i stale rozwijające się zainteresowanie młodzieży muzyką rytmiczną, biorąc pod uwagę fakt spontanicznego powstawania licznych amatorskich zespołów młodzieżowych uprawiających ten typ muzyki, pragnąc umożliwić tym zespołom porównanie swych osiągnięć, wzajemne poznanie się i wymianę doświadczeń”* - PFJ, przy współudziale PRiTV, „Sztandaru Młodych” i wszystkich organizacji młodzieżowych (ZMS, ZMP, ZSP, ZHP) uroczystie ogłosiła Wiosenny Festiwal Muzyki Nastolatków. Zamierzenie to wynikało bezpośrednio z uchwały PFJ podjętej w I połowie 1966 roku. Polska Federacja Jazzowa objęła patronat nad młodzieżową muzyką rytmiczną. W ramach sprawnego i efektywnego działania, zgodnie z wypróbowanymi wzorcami ustalono, że będzie przegląd zespołów, konkurs na Młodzieżową Piosenkę Roku i sesja naukowo-socjologiczna na temat: *„Współczesne zainteresowania muzyczne młodzieży i kształtowanie ich przez środki masowego przekazu”*. Ustalono terminy eliminacji wojewódzkich i przekonsultowano założenia programowo artystyczne Festiwalu, a dwudniowe obrady zakończyła konferencja prasowa.

4. Punktem wyjścia do realizacji Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków była uchwała Rady Artystycznej PFJ z dnia 23.09.1965 r., dotycząca objęcia młodzieżowej muzyki rytmicznej patronatem Federacji. Uchwałę zamieściło „Jazz Forum” nr 1.

„Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Pracy Kulturalno-Oświatowej i Bibliotek zareagowało pozytywnie, wystosowując 17 stycznia 1966 r. pismo do Prezydów Wojewódzkich Rad Narodowych i Wojewódzkich Domów Kultury popierające inicjatywę PFJ, w zakresie zajęcia się młodzieżowym ruchem muzycznym i aktualnie realizowanym Wiosennym Festiwalem Muzyki Nastolatków”.

Ministerstwo Kultury i Sztuki podsumowało 7 lat polskiego rock and rolla, czyli urzędnicy ocenili to, co zrobili amatorzy w sposób syntetyczny i typowy dla organizacji o charakterze biurokratycznym²¹:

²⁰ J.F. nr1/66, s.22- 25; J.F. n r2/66, s.73-77; J.F. nr 3/66, s.82-85.

„Od kilku lat obserwuje się żywiołowy rozwój młodzieżowych zespołów gitarowych powstających przy różnych placówkach kulturalno oświatowych, zakładach pracy, organizacjach i stowarzyszeniach. W roku 1959 działał tylko jeden zespół tego typu (Czerwono-Czarni), [błąd! Czerwono-Czarni powstał w 1960 roku – uwaga autorów], a obecnie istnieje ich już około 2 000. Nakłady płytowe muzyki gitarowej wynosiły w roku 1960 – 5 000 egzemplarzy, w roku 1965 – 250 000. Przemysł muzyczny zamknął bieżący rok [1965 – przypisek autorów] liczbą 300 000 sprzedanych gitar, gdy 5 lat temu rozprowadzono ich w kraju jedynie 20 000. [...]

Stale zwiększa się w Polsce zapotrzebowanie na polski repertuar dla zespołów instrumentalnych „mocnego uderzenia” i na polskie teksty piosenek [...]

Spora część młodzieży głównie w małych ośrodkach, jest prawie całkowicie pozbawiona odpowiednich wzorów interpretacyjnych, instruktażu, wyposażenia (głośniki o dużej mocy, gitary elektryczne itp.), a również właściwego sprzętu [...]

Nic więc dziwnego, że w tej sytuacji działalność niektórych zespołów młodzieżowych, jak również ich występy publiczne zaliczyć można niejednokrotnie do zjawisk poza artystycznych”.

By ten flirt z jazzem w jakiś sposób uzasadnić jazzmanom, którzy z R&R nie chcieli mieć wiele wspólnego, Rada Artystyczna PFJ na swym posiedzeniu wydała taki oto komunikat: „W ostatnich latach rozwinął się w Polsce żywiołowy, masowy ruch muzyczny zwany popularnie big beatem. Wśród rozmaitych rodzajów muzyki rozrywkowej, big beat posiada najsilniejsze związki z jazzem. Wspólne są: podstawa rytmiczna, swing, często również struktura skalowa (blues) i instrumenty [to sformułowanie jest naciągane, nieprawdziwe – przypisek autorów TD, MG]

- Jazz i big beat łączą również związki genetyczne, wspólne źródła, którymi są murzyński folklor i europejska muzyka popularna, a odmiana big beatu – rhythm and blues - jest po prostu jedną z form współczesnego jazzu.”²²

- Od momentu pojawienia się muzyki mocnego uderzenia do chwili obecnej dostrzegamy wyraźną ewolucję tej muzyki w kierunku jazzu. Wystarczy porównać muzykę wczesnego Presleya i muzykę zespołu The Rolling Stones [Zdaniem autorów opracowania jest to nieprawda, gdyż ani Presley, ani Stonesi nie mieli nic wspólnego z jazzem (uwaga w przypisie, jw.)]. Ruch big beatowy pozbawiony jest opieki i siły kierowniczej, co powoduje niebezpieczeństwo rozwoju tandety muzycznej i innych niepożądanych zjawisk. W związku z powyższym wyłania się pilna konieczność otoczenia opieki nad tym ruchem, tym bardziej, że inicjatywa wychodzi od tego ruchu.

- Wydaje nam się, że z wielu względów najbardziej predysponowana jest do tego Polska Federacja Jazzowa. Uzasadnić to można następująco:

a. Istnieją niezaprzeczalne związki jazzu z big beatem.

²¹ Charakter biurokratyczny organizacji wynika z jej istoty, a nie z indywidualnych cech, postaw i intencji jej członków, które mogą być pełne dobrej woli oraz życzliwości dla świata i ludzi. Por. M. Crozier, *Biurokracja, Anatomia zjawiska*, wyd. PWE, Warszawa 1967.

²² Opinia ta nie jest absolutnie uprawniona. Różnice historyczne, morfologiczne, stylistyczne, interpretacyjne stawiają je na różnych płaszczyznach. Swing i improwizacja na przykład, które są charakterystyczne dla jazzu nie występują lub występują marginalnie w bluesie, rhythm and bluesie i R&R. Żadne profesjonalne opracowanie nie łączy jazzu z R&R.

- b. *Ruch big beatowy wydał już wielu jazzmanów (zarówno w USA, jak i w Polsce), może więc być traktowany jako baza dla jazzu.*
- c. *Muzycy jazzowi stanowią najwyższy autorytet dla muzyków beatowych.*
- d. *PFJ posiada osobowość prawną i strukturę organizacyjną (biuro, sekretariat, pracowników etatowych), która pozwala jej na podjęcie działalności opiekuńczej²³.*

Z tego, co zacytowane powyżej wynika, że w pierwszym etapie powstawania i rozwoju R&R w Polsce (1959-1962/63), aparat państwowo-partyjny próbował go zlikwidować, nie pozwolić na rozwój i istnienie, walczone z nim generalnie. Wtedy argumentem było, że jest to muzyka „obca” naszej socjalistycznej rzeczywistości. Gdy jednak okazało się, że nie da się zatrzymać go przed naszymi granicami lub z nich go usunąć, to zaczynano go wykorzystywać dla celów propagandowych (wielkie festiwale, imprezy polityczne, wypowiedzi w mediach – ZSMP i Studio Rytm) i finansowych: PFJ. I wtedy już „obcość, amerykańskość” tej muzyki aż tak bardzo nie drażniła.

Ale nawet, gdy R&R został już przynajmniej formalnie przyjęty do wiadomości (trudniej mówić tu o akceptacji), gdy już trzeba się było pogodzić z jego istnieniem, to także wtedy czyniono różnego rodzaju akcje mające na celu upokorzenie jego niektórych niesfornych i niepokornych gwiazd. Przykładem może być napuszczenie Marka Piwowskiego, by zrobił film „Sukces” (1968 r.), który miał skompromitować Niemena, podobnie jak tzw. Radomszczańska (1971 r.) afera, gdzie jakoby Niemen publicznie i dosłownie „wypiął się” na widzów, gdy kurtyna na imprezie niespodziewanie poszła w górę.

Inną falę wrogości – już w późniejszym okresie - do tej muzyki wywołały po roku 1970 redakcje „*Walki Młodych*” i „*Prawa i Życie*”. Przykłady podane są na dalszych stronach.

²³ Uchwała Polskiej Federacji Jazowej opublikowana w *Jazz Forum* 23. 09.1965.

Rozdział IV

Krytyka rock and rolla i próba „ucywilizowania” go; krytyka rockandrollowej publiczności

W roku 1962, przed pierwszym Festiwałem Młodych Talentów w Szczecinie (lipiec) pojawiła się, o czym już wspomniano, tendencja/zjawisko do tak zwanego „ucywilizowania” R&R. Muzyczna młodzież (młodzieżowi wykonawcy) w wielu wypadkach była mocno zależna od starszego pokolenia, które dyktowało przebieg koncertu, jego repertuar, organizowało trasy koncertowe dla młodych, w istotnym stopniu wpływało na styl muzycznych prezentacji. Opiekunowie zespołów (Witold Mrzilek i Franciszek Walicki w *Niebiesko - Czarnych*, Mikołaj Nikandrow w *Czerwono-Czarnych*), dyrekcja Estrady (Jerzy Kosiński i Jacek Nieżyrowski w *Czerwono-Czarnych*), dorośli zawodowi konferansjerzy (Jan Świąć w *Czerwonych Gitarach*, Zbigniew Korpołowski i Stefan Heine w *Czerwono-Czarnych*) pouczali, zwracali uwagę, że nie wypada wyjść na estradę w „byle czym”, czyli w butach i strojach codziennych, ulubionych jeansach, niezobowiązujących koszulkach lub kurtkach. Więc szyto garnitury, młodzieżowe, a raczej infantylne garniturki, specjalne jednolite stroje estradowe. Kierownicy zespołów, organizatorzy imprez, impresariowie często mówili między sobą i do muzyków, że nie wszędzie wypada drzeć się, grać ostro, na maxa, bez hamulców, w sposób nieopanowany i „szalony” – „owszem, tak sobie grajcie w non stopach²⁴, gdzieś na prowincji, ale nie w salach koncertowych, nie w Filharmoniach, nie na oficjalnych przeglądach i konkursach, a przede wszystkim nie dla każdej publiczności”. „Uwaga, dziś jest u nas Pierwszy Sekretarz, albo Członek Biura, czy Szef Propagandy...”. Już samo brzmienie tych funkcji skłaniało albo do grania repertuaru Marty Mirskiej lub Ireny Santor, albo – wręcz odwrotnie – do pełnego wygłupu, przesady w drugą stronę. Inne głosy podpowiadały: „trzeba śpiewać po polsku, bo nas nie nagrają, nie wezmą do Opola”.

Często stosowano szantaż: „albo usłyszysz ich cała Polska, albo tylko kilkadziesiąt osób na koncercie”. Wtłaczano R&R w koleiny, czasem się to udawało a czasem nie, wszystko zależało od motywacji (finanse) lub determinacji muzyków i solistów (postawy: „co mi tam! nie mam nic do stracenia”) lecz na pewno nie od rockandrollowej świadomości. Stefan Bratkowski w listopadzie 1961 roku w „Dookoła świata” też pisał na temat tego ucywilizowania: „W rezultacie z pierwotnego wściekłego rocka zaczęło się wykluwać coś nowego - łagodniejsza, strawna już teraz i dla dorosłych muzyka rozrywkowa, oparta na pierwszeństwie mocnego uderzenia.[...]. Cały proces przetwarzania nie jest jeszcze skończony”²⁵. Takie sformułowanie można interpretować dwojako: albo autor wiedział coś o zamiarach władzy, czego nie wiedziała (lub nie chciała wiedzieć) większość obserwatorów życia społeczno-politycznego tamtych lat, albo bardziej przenikliwie od innych potrafił te mechanizmy dostrzec, także w wymiarze ich końcowych efektów. Znacznie późniejsze wydarzenia dowiodły, że szczególnie ten drugi aspekt odgrywał kluczową rolę²⁶, a trafne diagnozy S. Bratkowskiego bazowały na rzetelnej wiedzy i analizie, a nie „źródłach wiedzy tajemnej”. Niezależnie od tego, niebezpieczeństwo zostało

²⁴ Organizowane często w latach 60. zabawy taneczne dla młodzieży przy muzyce rockandrollowej, organizowane w sezonie letnim, głównie na Wybrzeżu. Nazwa gatunkowa pochodzi od nazwy imprezy zatytułowanej „Non Stop” zorganizowanej w 1961 r. w Sopocie, przed wejściem na molo.

²⁵ Artykuł S. Bratkowskiego w „Dookoła Świata”, listopad 1961 r.

²⁶ Chodzi o działania polityczne i publicystyczne S. Bratkowskiego w ramach Konwersatorium „Doświadczenie i przyszłość” oraz w okresie 1980-8 i po 1989 r.

wyraźnie zarysowane: R&R w wydaniu polskim, aby mógł w ogóle egzystować, musi zostać oswojony, „uczesany”, stosownie prząsny (czytaj „ludowy”) i najlepiej pod egidą organizacji młodzieżowych, które dzięki niemu także osiągną wyższe notowania (większa siła przyciągania, większa atrakcyjność dla istniejących i potencjalnych członków, bardziej „wartościowe” sprawozdania).

Ten temat porusza też Wiesław Bernolak w swej książce *„Bernolak boogie”*, pisząc o udziale zespołu *Czerwono-Czarni* w imprezie *„Zgaduj Zgadula”* w 1963 r: *„Próby odbywały się w Warszawie i nie było nam łatwo, bo gdy tylko zaczynaliśmy grać, to Andrzej Rokita krzychał do mnie: <<zamknijcie to piekło>>, ponieważ nie podobał mu się mój za głośny – jego zdaniem – fender i w ogóle nasza muzyka. Nie było wyjścia. Z mocnego uderzenia zrobiło się słabe skrobanie gitar i nasze granie nie wywierało już normalnego efektu. Zostaliśmy zepchnięci do roli zwykłego zespołu dyskretnie akompaniującego solistom”*, pisze W. Bernolak w swoich impresjach z tamtych lat²⁷.

Wyglądało trochę tak, jakby ktoś powiedział: *„Ok, jeśli pozwoliliśmy wam grać rock and rolla, to przynajmniej grajcie go cicho i przyzwoicie, bez szaleństw, żeby to było jak najmniej podobne do Presleya i Haleya, a najbliższe Gniatkowskiemu i Zylskiej”*. Ta para wykonawców (Gniatkowski, Zylska) popularna przed pojawieniem się muzyki rockandrollowej w Polsce, stała się symbolem tradycyjnej, klasycznej muzyki rozrywkowej, stojącej wobec rock and rolla na drugim muzycznym biegunie. Sugerowano więc jednoznacznie, by było dużo ballad i „wolnych numerów”, a mało szybkich. I żeby w tym rock and rollu była ładna melodia i miłe słowa, i żeby muzycy ładnie wyglądali. Po co mają śpiewać po angielsku, najlepiej po polsku, i żeby było dużo polskich piosenek ludowych. A w ogóle, *„po co macie śpiewać zagraniczne piosenki, jakiegoś Presleya czy Paula Anki, najlepiej nasze, polskie. I po co macie pisać nowe utwory, te stare są przecież takie ładne”*. Przypomina się tu argumentacja Jana Maklakiewicza z filmu Marka Piwowskiego *„Rejs”*, że *„mnie najbardziej się podobają te piosenki... ”*; odnajdujemy tu wspólny genotyp, a jeden gatunek urodził się z drugiego, a w zasadzie drugi z pierwszego.

Następnym etapem – gdyby młodzi na to się zgodzili - mogły być takie oto propozycje: *„jak wam tak ładnie idzie, to wiecie, co? Zostawcie tego rock and rolla, po co wam on? Grajcie ładnie i spokojnie, i nikt się was nie będzie czepiał”*. Czas pokazał, że R&R nigdy i nigdzie nie dał się w te koleiny wpędzić, gdyż ze swojej natury miał i ma zdolność do notorycznego wymykania się schematom i porządkowi. Jak twierdzili o tej muzyce członkowie zespołu *The Rolling Stones*: *„It’s only rock and roll, but I like it”* (*„To tylko rock and roll, ale ja to lubię”*).

Ibis, Andrzej „Ibis” Wróblewski, dziennikarz *„Życia Warszawy”* specjalizujący się w pisaniu o muzyce młodzieżowej, aktywny w swym pisarstwie na przestrzeni trzech dziesięcioleci (lata 60-te, 70-te i 80-te) w niesamowicie skomplikowanej figurze myślowej przeprowadza dowód na to, że rock and roll pochodzi chyba od ... robotniczych pieśni masowych: *„Oto jest owoc jazzu i jego pochodnych. Wpływ amerykańskiej kultury muzycznej stworzonej przez Murzynów Nowego Orleanu i Harlemu, muzyka bawelnianych plantacji, śpiew zbiorowisk robotniczych Nowego Łądu. W niepowstrzymanym pochodzie ta muzyka zdobyła świat, skomercjalizowała się, dała nowe odmiany – i wreszcie dotarła do nas, by po latach zmiennych amplitud doprowadzić do wrzenia najbardziej rozpaloną publiczność – młodzież.”*²⁸.

²⁷ W. Bernolak, *Bernolak boogie*, wyd. CKW, Gdańsk 2009, s.41.

²⁸ A. Wróblewski, *Życie Warszawy* 1962. Andrzej Ibis Wróblewski uznawany był przez kilkadziesiąt lat za silnie opiniotwórczego dziennikarza, pisał w *Życiu Warszawy* i *Polityce*. Kwestia relacji pomiędzy grupami społecznymi generującymi pewne nurty muzyczne, drogi ich przepływu, naturalne

Przypomina nam to argumentacje prezenterów radiowych broniących muzyki jazzowej przed zakazami cenzury. Mówili oni: *”przecież jazz to muzyka ciemieżonych przez kapitalistów biednych murzynów w pocie czoła pracujących na plantacjach bawełny. To ich sposób walki o wolność”*. Albo argumentacja Zbigniewa Korpolewskiego w tekście jego konferansjerki, gdy zarzucano mu, że zbyt dużo mówi o muzyce amerykańskiej: *„Oto słynny utwór „Baba ryba”, radziecka piosenka o babie i rybie”*. A wiadomo, że to symbol amerykańskiego jazzu, kompozycja Lionela Hamptona *„Hey, ba ba re bop”*.

Innym interesującym wątkiem ówczesnego krajobrazu krajowego R&R była ocena publiczności rockandrollowych imprez i koncertów oraz mniej lub bardziej udane próby kreowania wizerunku tej publiczności przez ówczesne media (przede wszystkim prasę). Ponieważ prasa w zdecydowanej większości była nie tylko organem, ale i tubą organizacji politycznych inspiracje tych kreacji można wskazać bez ryzyka pomyłki. Ton i cel takich publikacji był jednoznaczny: publiczność należy deprecjonować, poprzez wskazywanie jej społecznych postaw, tj. stosunku do pracy i/bądź nauki, lekceważący stosunek do patriotycznych wartości i symboli; świetnie, gdy udawało się wyłuskać wśród nich takich, co mieli na swoim koncie kodeksowe wykroczenia. Odium „czarnych owiec” spadało na wszystkich uczestników takich imprez. Na tym tle, ładnie i dydaktycznie eksponowali się sprowadzeni na złą drogę przez własną lub rodziców nieuwagę oraz brak należytej czujności organizacji młodzieżowej. Ale takie przypadki dawały nadzieję i napawały optymizmem, że dostrzegą i zrozumieją, a w konsekwencji zejną ze złej drogi i odetną się od złego towarzystwa (czyli, widowni rockandrollowej).

Rozdział V

Druga fala walki z rock and rollem – media jako podstawowy instrument ataków na R&R

Na przełomie lat 60-tych i 70-tych, w tym samym okresie, w którym młodzież wypełniała w „Sztandarze młodych” kupony z nazwiskami swych ulubieńców, słuchała „Trójki” i Radia Luxemburg, z trudem zdobywała zagraniczne płyty, ba! nawet polskie z młodą muzyką – redakcje tygodników „Walka młodych” oraz „Prawo i życie” szykowały się na frontalny atak na tę muzykę, przeciwstawiały się jej popularyzacji, ukazywały jak groźne są skutki jej słuchania i wykonywania, wskazywały, ile zła czyni ona w umysłach naszych młodych obywateli.

Kampanię rozpoczął opublikowany w tygodniku „Prawo i życie” w numerze z 18.10.1970 roku artykuł redaktora Kazimierza Kretowicza pod tytułem „Zbawienie w piosence”; od tego momentu zaczęła się krytyka prowadzona na łamach tygodnika i dyskusja z czytelnikami. Żaden z nich nie opowiadał się po stronie młodzieży słuchającej rocka i cieszącej się nim, wszystkie głosy dobierane były pod kątem ataków na muzykę, jej twórców i słuchaczy.

Oceniając głosy czytelników można założyć, że nie była to „produkcja wewnętrzna” redakcji, ale autentyczne wypowiedzi osób, którym w jakiejś mierze dobro kraju, młodzieży, muzyki leżało na sercu. Czy tak było rzeczywiście nie ma pewności. Znając dyspozycyjność organów prasowych wobec wytycznych organów władzy i ich zdolność do manipulacji (niekiedy ewidentnego kłamstwa) można mieć uzasadnione podejrzenia, że autentyczna była w tej (i podobnych sprawach) tylko część listów. Niemniej, ich zakres tematyczny, cechy autorów (takie jak zawody, miejsca zamieszkania, płeć, wykształcenie), sympatie, poziom zadowolenia bądź niezadowolenia były starannie dobierane. W ten sposób stanowią dla dzisiejszych czytelników nie tyle odbicie opinii społecznych, co odzwierciedlenie życzeń władzy, co do opinii, jakie ludzie (społeczeństwo, pomijając część patologiczną) powinni posiadać. Może to być przykładem projekcji władzy o listach, które **powinny** być pisane i refleksjach, do jakich **powinien** dochodzić myślący obywatel PRL.

Oto Doktor Zdzisław Drab, specjalista neurolog z Gdyni: *„Muzyka decybelowa, nazywana młodzieżową, oprócz rozrywki, przynosi szkody w narządzie słuchu i powinna być przede wszystkim obiektem zainteresowania służby zdrowia z dziedziny laryngologii, gdyż znaczny odsiew poborowych występuje na skutek trwałego uszkodzenia słuchu. Zagrożenie zdrowia fizycznego i psychicznego polskiej młodzieży, która ma wypełniać obowiązek patriotyczny wobec Ojczyzny służąc w wojsku, wiąże się bezpośrednio z przesiąkaniem obcych, wrogich nam ideologii, obcych, nihilistycznych postaw, stylów i narzuconych nam sposobów spędzania czasu, obyczajów itp.”*²⁹

Pani (nazwisko i adres znane redakcji) ze Szwecji po koncercie międzynarodowym (w którym uczestniczyli przedstawiciele 12 państw europejskich), a gdzie miał wystąpić także ktoś z Polski, z przerażeniem stwierdziła, że *„jako Polski ukazał się nie kto inny jak Niemen, ubrany w zakopiański kożuszek, zawłosiony!!/ i o dziwo, śpiewający ...a właściwie wykrzykujący w języku angielskim. Było to tak przerażające, że rozplakałam się i uciekłam z pokoju. /-/ Największe brawa zebrał reprezentant ze Związku Radzieckiego ubrany normalnie, ładnie ostrzyżony i śpiewający dumkę w swoim języku. Zrozumiałam wówczas jak bardzo kraj nasz traci przez nieodpowiedzialny eksport artystyczny, gdyż tacy piosenkarze jak Niemen*

²⁹ Tygodnik *Prawo i życie*, 13.12.1970 r.

znajdują poklask u marginesu młodzieżowego na Zachodzie, ale nie u kulturalnego społeczeństwa”³⁰.

Jedna z Czytelniczek opisuje swoje kłopoty z synem, który zadaje się z towarzystwem „taśmiarzy”, całe noce spędza przy magnetofonie, a do tego zaczął nosić długie i długo niemyte włosy. „W ubiegłym roku, gdy mąż był na urlopie a ja w szpitalu nasz Romek z kilkoma kolegami i koleżankami przez całe lato żyli zbiorowo, po prostu jak w stadzie zwierząt, zażywając przy tym jakieś trucizny, po których nie mogłam dowietrzyć //!// mieszkania. Jedna z tych dziewczyn zaszła w ciążę i przyciśnięta do muru wszystko powiedziała. Mój syn zaczął niewinnie od mody fryzjerskiej i od słuchania z uwielbieniem Niemena. Dziś Pan Niemen jest bogaty, a mój syn siedzi w więzieniu i ma jeszcze nieskończone 20 lat”³¹.

Czytelnik K.K. (adres i nazwisko znane redakcji) pisze: „oto rozgłośnia mieniąca się harcerską, ogłasza żałobę wskutek śmierci piosenkarki Janis Joplin, zmarłej po zażyciu narkotyków. Podkreślono, że „nie znała nut, nigdy nie uczyła się śpiewać, swoje możliwości wokalne odkryła w czasie kolejnego ubawu namówiona przez pijanych, jak ona, kolegów.”³²

Dla zachowania pozorów różnorodności poglądów i ich wielobarwności (wtedy jeszcze nie nazywało się to pluralizmem) zamieszczono też niekiedy opinie przeciwstawne. Starano się, by były one odpowiednio skrajne, gdyż skrajność ta powodowała, iż mogły być odbierane jako całkowicie egzotyczne, a przez to łatwe do zdeprecjonowania. Odmienne, ale wywarzone mogłyby być zbyt niebezpieczne. Poniżej przykład takiego „odmieńca”.

Student I roku (B. W.) pisze: „Jestem za całkowitą wolnością dla człowieka, wolnością od pracy, od norm prawnych, moralnych, obyczajowych. Nie chcemy rodzin, domów rodzinnych, niewolnictwa monogamicznego. Dlatego wbrew naszym rodzicom, którzy posyłają nas na studia, pracować nie będziemy, a sprawy seksu załatwiamy sobie tak, jak nas natura stworzyła - wszyscy jesteśmy dla siebie i nie uznajemy żadnego wstydu, który jest wymysłem kleryków. Bardzo nas zabolalo, że redaktor Kretowicz protestował przeciwko występowi Joan Baez – to jest istotnie nasza misjonarka. Ale to, że ona szerzy naszą ideologię, a również należy do naszej komuny, to chyba jedno z drugim nie ma nic wspólnego?”³³

„Walka Młodych” poświęca obszerny artykuł niejakiemu Pawłowi, który uczył się na laboranta medycznego i pielęgniarskiego i był dobrze zapowiadającym się sportowcem w klubie Resovia, a teraz „za Panem Nalepą kufry nosi w Breakoucie”. Redaktor tygodnika spytał, ile Paweł zarabia u Nalepy i dostał odpowiedź: „Jak dobrze idzie, to i cztery tysiące na miesiąc”. To dokładnie dwa razy tyle ile zarabia młody doker w Gdyńskim porcie, półtora razy tyle ile ślusarz w narzędziowni, trzy razy więcej od nauczyciela. „To już jest sprawa interesująca dla prawnika. Nas niepokoją jej społeczne efekty, życie w cieniu idola. Dla nich, jak poinformowała ostatnio prasa dobre są wszystkie drogi, które ułatwiają życie zamieniając je w wieczny slalom gigant.”³⁴

Dziennikarze „Walki Młodych” zastanawiali się, dlaczego wysoki prestiż ma w pewnych grupach zawód piosenkarza, muzyka, big beatowca, a tak niski zawód dokera, hydraulika, profesora, porównując brzdąkającego na gitarze długowłosego muzyka, który zarabia, już sam nawet nie wiedząc ile – do laboranta, który musi się

³⁰ Tamże.

³¹ *Prawo i Życie*, 20.11.1970 r.

³² Tamże. Janis Joplin zmarła 4.10.1970 r.

³³ *Prawo i życie*, 29.11.1970 r.

³⁴ *Tygodnik Walka Młodych*, 21.02.1971 r.

uczyć swego zawodu, szlifierza, marynarza na statku narażonego na choroby i wypadki. Dostrzegają tę drogę do kariery i nie godzą się na taką hierarchię wartości, stwierdzając, że dla młodego człowieka bohaterem pracy musi być lekarz, a nie „brzdąkający na gitarze muzyk”. Ta krytyka dotyczyła wszystkich, którym przypisywano symptomy „łatwej kariery”, łącznie z prywatną inicjatywą, tzw. bananową młodzieżą, obibokami i nierobami³⁵.

Młody robotnik dopomina się o ukrócenie tych lewych interesów. I tego „zgrzytliwego mechanizmu przemysłu rozrywkowego w Polsce”, gdzie na płytach panowie z prywatnych wyrobów zbijają miliony. Redakcja przypomina w innym miejscu artykuł Kazimierza Kąkole o „zaiksowcach”: „*Za szlagier <<Nie przynos mi kwiatów dziewczyno>> zapłaciliśmy my, wszyscy obywatele, 100 000 złotych kompozytorowi i tyle samo autorowi tekstu. Takim sposobem za jedną piosenkę płacimy im o wiele więcej niż Jarosławowi Iwaszkiewiczowi za „Sławę i chwałę” i więcej niż laureatowi Nagrody Państwowej, Profesorowi Manteufflowi, jednemu z największych historyków polskich za jego <<Genezę Wieków Średnich>>, za którą otrzymał on łączne honoraria w wysokości 80 000 złotych. Tolerowanie tych praktyk jest w życiu społeczeństwa pracującego jawnym naruszeniem socjalistycznych norm życia.*”³⁶.

Znamienne w tych opiniach jest eksponowanie antynomii: pracowity-nierób; bogaty-biedny (tj. bardzo dużo i mało zarabiający), porządny/solidny/uczciwy-podejrzany/byle jaki/niebezpieczny. W budowie stereotypu bogatego i podejrzanego nieroba tłamszącego uczciwego, biednego pracusia zabieg ten był niezwykle efektywny. Wskazywał przy tym winnych, kreował wroga, ogniskował aktywność, mobilizował wokół symboli. Te zbitki pojęciowe okazały się bardzo trwałym produktem, który nie tylko przetrwał okres PRL, ale doskonale zaadoptował się po 1989 r. w nowych warunkach i nowej sytuacji. Także po stronie mediów i tworzących je dziennikarzy. Wzorce te obecnie wykorzystywane są nagminnie, tak w mediach elektronicznych, jak i w prasie oraz stanowią jeden z przejawów ich tabloidyacji.

„*Prawo i życie*” występuje naturalnie nie tylko przeciwko młodzieży słuchającej i grającej muzykę rockandrollową – potępia większość mediów popularyzujących tę muzykę. Poniżej kilka wskazań na winnych. Wszystkie cytaty pochodzą z „*Prawo i życie*” nr. 2/385/, 24.01.1971.

1. Pagart potępiony jest za sprowadzanie do Polski big beatowych wykonawców wrogich nam ideologicznie. Ta promocja angielskich gwiazdek „*sztucznie rozbudza zapotrzebowanie na obcy nam, groźny i szkodliwy styl życia, wyłaniający się z nihilistycznych zasad*”.

2. Polskie Radio – jego działalność na polu popularyzowania zachodniej ideologii oceniona jest bardzo „wysoko”. Radio służy nagłośnieniu i jest nosicielem ideologii szeroko odbieranej przez młodzież i posiada „*rozchwiane proporcje między funkcjami – wychowawczą a rozrywkową*”. Polskie Radio znacznie skręca zainteresowaniami w kierunku przekazania społeczeństwu idei zdecydowanie nam obcych.

3. „*Sztandar Młodych*” w ciągu jednego roku zamieścił aż 748 informacji redagowanych przez Romana Waschko, który prowadzi kącik o muzyce jazzowej i młodzieżowej (skandaliki, skakanie [naszym zdaniem chodzi tu o przesuwanie się utworów na listach przebojów - przypisek, TD, MG] piosenek na listach przebojów,

³⁵ Tamże.

³⁶ *Walka Młodych*, 21.02.1971.

życiorysy gwiazdek, plotki barowe z rynku zachodniego). *„Kącik ten jest zupełnie nikomu niepotrzebny a w jego miejsce można by na przykład wprowadzić poradnik dla młodych małżeństw. Zamiast tego młody mieszkaniec Kielc wolałby przeczytać o „inwestycjach socjalnych na terenie swego miasta w najbliższej pięciolatce”.*

4. Tygodnik „Prawo i Życie” walczyć chce z tak zwaną bitologią, czyli z wszelkimi kącikami zainteresowań muzycznych, klubami, fanklubami, „Musicoramą” (miesięcznik i imprezy) „Jazzem”, czasopismami poruszającymi tematykę muzyki młodzieżowej, a nawet z książkami o muzyce. Celem najbliższym jest walka z „Przewodnikiem Iskier muzyki jazzowej i rozrywkowej”, wydanym w roku 1970, jedynym w języku polskim i pierwszym tego typu wydawnictwem. Wszystko to oraz giełdy piosenki, Parady Gwiazd, Studio Rytm, Klub Grającego Krążka, Fonoramy, Gitariady, Non Stopy, Kluby Piosenki, managerów, disc jockeyów, fonoamatorów, powinno przestać działać.

5. „Niepotrzebna jest też nam „przedstawicielka na Polskę”, Maria Misiurewicz z fan klubu jednej z nowych gwiazd USA. Owo przedstawicielstwo kieruje zainteresowania młodych ludzi ku dziedzinom nie przynoszącym polskiemu życiu społecznemu żadnych profitów”.

Co było tak groźnego w tych przedsiębiorstwach i instytucjach zajmujących się muzyką? Może groźna była ta muzyka jako taka? Jak można sądzić – oceniając z ówczesnej i współczesnej perspektywy - istniało silne przekonanie, że „styl big beatowy” wprowadza w nasze życie negatywne następstwa, sieje spustoszenia w umysłach młodych ludzi karmionych od dzieciństwa *„nawałą chwytliwej informacji, terminologią i fascynującą, pozorną treścią młodzieżowej pop kultury. Przykładem owych spustoszeń może być znaczny spadek aktywności społecznej i politycznej studentów I i II roku poszczególnych uczelni. Mówią o tym działacze ZSP, ZMS. Zjawisko jest zauważalne nie tylko w środowisku studenckim. W życie społeczne wchodzi bowiem roczniki wychowane na big beacie³⁷”.*

Na przełomie lat 1970/71 ton i poczyny medialne niektórych prominentnych przedstawicieli władz zmieniły się w znacznym stopniu. Przestała to być kwestia o marginalnym znaczeniu, a stała się ważnym czynnikiem walki frakcyjnej w obozie rządzących. Wymagało to zaostrzenia treści i formy, a niektóre wizje, gdyby zostały wcielone w życie mogły budzić przerażenie³⁸.

Zwróćmy uwagę, że I fala ataków na big beat dotyczyła krytyki za granie zbyt głośne, za śpiewanie po angielsku, za wywołanie awantur przez garstkę wyrostków, nie były to ataki na samą istotę muzyki, nie łączono jej wtedy – na przełomie lat 50. i 60. - z ideologią, z konfliktem systemów, walką między dwoma mocarstwami. Ta nowa fala ataków z przełomu 1970/1971 mówiła o zagrożeniu systemowym, o osłabieniu obronności kraju i dywersji ideologicznej, o drenażu mózgow, o myśleniu i działaniu antysocjalistycznym. Na szczęście (dla młodzieży, muzyki, generalnie kultury), atak przypuściła ta frakcja, która w walce o władzę nie zwyciężyła.

I jeszcze kilka cytatów mających na celu ukazanie, jak dziennikarze „Prawa i życia” i „Walki Młodych” próbowali demagogicznie wpłynąć na opinię publiczną:

- *„Dobry inżynier zarabiający na uznanie latami trudnej nauki i pracy, choćby wzniósł się na wyżyny sztuki zawodowego – pozostanie zawsze tylko dobrym inżynierem, nigdy nie będzie bożyszczem.”*

³⁷ Ten cytat także z *Prawa i życia*, 2/385 z 24.01.1971.

³⁸ To nieco subiektywne odczucie odbierane było przez szereg osób ze środowiska muzycznego, w tym przez współautora niniejszego opracowania, M. Gaszyńskiego.

- „Prezentacja idola wymaga znajomości krzykliwych przymiotników i osłuchania się z „fachową” terminologią, zaś prezentacja sylwetki działacza gospodarczego, organizatora czy inżyniera nie nastąpi bez zrozumienia podstawowych pojęć ekonomicznych, bez znajomości pryncypiów socjalistycznego ustroju.”
- „Jednym z zadań rozlicznych ośrodków dywersji ideologicznej skierowanej na nasze społeczeństwo, jest ideowe rozmiękczenie młodzieży przez propagowanie zachodniej kultury, modelu życia i wzorców osobowych. „Przedstawiciele na Polskę” – niezależnie od swych intencji – stają się niezamierzonymi realizatorami tej działalności na gruncie polskim” (wszystkie powyższe cytaty pochodzą z „Prawa i życia”, 2, (385). 21.01.1971).
- „Jestem przeciw wadliwemu ustalaniu priorytetów w rozdzielaniu dochodu narodowego, w którym oto bożyszczami tłumów stawać się mogą symbole ubawu i szczęściarstwa, a więc czegoś, co nieważne i wtórne. Na piedestał wywindowuje się bezmyślnie ludzi, którzy dla najszerzszych rzesz publiczności są po prostu zaprzeczeniem uczciwej roboty”(„Walka Młodych”, 21.02.1971)

Przytoczyć też warto jedną z wypowiedzi Jerzego Waldorffa: „Żadne studio piosenki, ani giełda, czy łatwiutki sukces słabego Festiwalu, nie mogą się równać wartości normalnej szkoły muzycznej, gruntującej talent artysty. To są zbrodnicze instytucje – te giełdy, listy przebojów, studia piosenkarskie i cały ten kram biznesu, jaki narósł wokół piosenki”. (J. Waldorff, „Zarzewie”, 1971). Kilka lat wcześniej Waldorff współpracował z grupą *Niebiesko - Czarni* przy wykupieniu zakopiańskiej willi *Atma* (w latach 1930-1935 mieszkał w niej Karol Szymanowski) z rąk prywatnych. Waldorff wypowiadał się wówczas o muzyce tej i wykonujących ją muzykach pozytywnie. Skąd taka zmiana poglądów na big beat? Można podejrzewać, że Waldorff pisał o muzyce młodzieżowej pozytywnie, gdy tak było mu wygodnie lub gdy chciał uzasadnić jakąś tezę, zaś negatywnie, gdy mu to pasowało do innej tezy. Gdy znajdował się w otoczeniu ludzi młodych, sympatyzujących z R&R, to go chwalił, tolerował. Natomiast, gdy znajdował się w otoczeniu ludzi związanych z muzyką klasyczną, wtedy o R&R wypowiadał się niepochole. Przyjmując taką dwulicową postawę dawał wyraz temu, że muzyki rockandrollowej nie pochwalał, i niektóre o niej pozytywne wypowiedzi służyły mu do osiągnięcia innych konkretnych celów.

Pamiętać warto, że ówczesny aparat partyjno-rządowy podkreślał „obcość” muzyki rockandrollowej wobec Polski i wobec naszych narodowych tradycji, wręcz wobec polskiego i słowiańskiego temperamentu³⁹. Obcość, więc zarazem wrogość wobec niej. Odnosi się do tego aspektu Jerzy Wertenstein - Żuławski w swojej publikacji „*Rock, młodzież, społeczeństwo – między nadzieją a rozpaczą*”⁴⁰.

³⁹ To odwołanie się do kliszy wizerunków sielskich i rzewnych, typowych dla pokojowo z natury swojej nastawionych Słowian.

⁴⁰ J. Wertenstein-Żuławski, *Rock, młodzież, społeczeństwo – między nadzieją a rozpaczą*, Instytut Kultury, Warszawa, 1993.

Rozdział VI

Rock and roll jako symbol pokoleniowego buntu; kilka refleksji

Poniższe uwagi (i są to cytaty) nie odnoszą się bezpośrednio do tematyki białych plam, ale rzucają światło na ten okres rozwoju polskiej muzyki rockandrollowej, jakim były lata 60. Wzbogacają one nasze spojrzenie na problematykę społeczną (i polityczną) na styku polityka-muzyka-społeczeństwo i odnoszą się do tych relacji, które zarysowaliśmy we wprowadzeniu odnosząc się do kręgów: władza-twórcy-odbiorcy. W rozszerzonej postaci będą one przedstawione w książce autorstwa M. Gaszyńskiego pt. „Cudowne lata, moja historia rock and rolla w Polsce”⁴¹.

Mówi się o rock and rollu jako o symbolu buntu ... ale jakiego buntu: pokoleniowego, społecznego, kulturalnego, ekonomicznego, obyczajowego? I kolejne pytanie: kto się wtedy buntował, czy były to określone grupy społeczne, czy może konkretne jednostki. Grupa składa się z jednostek, z ludzi, którzy mają nazwiska, życiorysy. Kto więc był w tej grupie zbuntowanych rockandrollowców, kto jej przewodził, kto był aktywistą, działaczem, ideologiem?

Może buntownikiem był niewielkiego wzrostu, w okularach, chorowity i słabowity Wiesio Bernolak, a może spokojny i ugodowy Janusz Popławski, a może stale wesoły (głównie z nadmiaru alkoholu w organizmie) Józek Krzeczek, albo cichutki i nieśmiały w latach swej młodości Seweryn Krajewski, bądź prostoduszny i stale dowcipkujący Tony Keczer, czyli Tosiek Kaczor, lub wiecznie dbająca o swój image Helena Majdaniec (nie, dziewczynom dajmy spokój, one się nie buntowały, one chciały ładnie wyglądać). A może uwodzący wszystkie kobiety, które się wokół niego kręciły, Włodek Wander, czy "salonowy rockandrollowiec", jak go nazywano, Wojtek Gąssowski, albo najbogatszy z nich Michaj Burano, (nie, on na pewno nie, bo nikt nie potrafi sobie wyobrazić buntownika obsypanego złotem). To może zbuntowaną duszę miał kochający Bacha Andrzej Zieliński, albo łobuzujący eksbokser Henryk Fabian, czy cichy, spokojny, nie wadzący nikomu Henryk Zomerski?

Otóż nie, nikt z nich z osobna nie był żadnym buntownikiem, ale oni wszyscy razem, wspólnie z muzykami obdarzonymi bardziej buntowniczymi cechami – z Niemenem, Bizoniem, Poznakowskim, Klenczonem, Kendelewiczem, Kosselą, Nalepą – tworzyli zbiorową duszę buntownika, zbiorową świadomość członka rockandrollowego pokolenia. Co w nich było innego, nietypowego, odmiennego, jak działali w swym buncie, do czego dążyli? Działali muzyką inną niż muzyka poprzedniego pokolenia, przede wszystkim głośniejszą, bardziej spontaniczną, agresywną, rozumianą i docenianą przez innego słuchacza. Poprzednie pokolenie nie miało własnej muzyki – piosenki Franka Sinatry słuchane były i oklaskiwane przez trzy generacje, dziadków, synów i wnuków - a muzyka pokoleniowa tworzyła się dopiero za czasów Elvise Presleya. To on udowodnił, że młodzież może mieć coś swojego: modę, muzykę, sposób oglądania i oceniania świata.

Tworząc rock and rolla w Polsce młodzież przełomu lat 50 i 60 nie myślała jednak o żadnym buncie, o jego formach, przejawach, o jego początku czy końcu – oni po prostu chcieli grać tę muzykę. I już samo to - dążenie do grania muzyki swojej, innej, niż zastana - było przejawem, może nie tyle postawy buntowniczej, co chęci odrzucenia tego (w muzyce), co istnieje, szukania czegoś innego, budowania czegoś nowego. Jakże trafne jest tu hasło rzucone przez Franciszka Walickiego – „Szukaj,

⁴¹ Publikacja ukaze się na przełomie 2012/2013 w wydawnictwie Jacek Olesiejuk.

burz, buduj”. Muzycy tamtych lat mogli grać jazz, muzykę taneczną, ludową, restauracyjną, każdą, ale oni wybrali właśnie rock and rolla, nawet dobrze nie wiedząc, co to jest. Młodość ma to do siebie, że szuka, czasem po omacku, na ślepo, popełniając przy tym błędy, ponosząc porażki, klęski, koszty też. Ale dzięki tym poszukiwaniom, dzięki temu sięganiu po nieznaną, nienazwaną, odnosi sukcesy, coś dla świata i dla siebie odkrywa, coś zmienia, rewolucjonizuje, tworzy nowe idee, pomysły, stawia problemy. Muzyka rockandrollowa była wyrąbywanym w pocie, znoju i chórze latających wokół przekleństw, oknem na świat, i może to był ten jej jedyny aspekt „polityczny”. Jedyny, ale bardzo ważny.

Ten niby bunt rockandrollowy nie był prawdziwym buntem skierowanym przeciw konkretnym osobom, czy organizacjom politycznym – to nie była też chęć walczenia o lepszy byt, o lepsze warunki pracy, nauki, lepsze zaopatrzenie sklepów, tańsze samochody, mieszkania, zniesienie cenzury – to nie było dążenie do zaspokojenia dóbr doczesnych. **To była walka o akceptację** własnych gustów (moda, muzyka, sztuka) i o poluzowanie zakazów i nakazów ideologicznych, które wówczas coraz mocniejszą obrożą ścisły nasze społeczeństwo. Muzyka rockandrollowa była dla tego pokolenia symbolem walki o własny światopogląd (o możliwość posiadania własnego światopoglądu).

Z tego, co napisałem wyraźnie widać, że **nie podzielam zdania**, że muzyka rockandrollowa w sposób znaczący przyczyniła się do obalenia socjalizmu w naszym kraju i całego systemu politycznego obowiązującego w obozie KDL-owskim w tym zakątku Europy. Uważam, że tak się musiało stać, bez względu na to, czy u nas był rock and roll, czy rock, czy gatunki te rozwijały się szybciej, czy wolniej. Tak musiało się stać wcześniej czy później i na przełomie lat 70. i 80. ten czas nadszedł, niezależnie od Niemena, Nalepy, Dezertera, Czerwonych Gitar, Klanu, czy Kaczmarskiego. To Jan Paweł II, a nie rock and roll, przyspieszył upadek i załamanie się ustroju, siła polityki amerykańskiej i słabość radzieckich przywódców, a nie gitary Lombardu czy Kobranocki. To historia tak pokierowała naszym życiem, historia i kilka jednostek – Kuroń, Modzelewski, Michnik, Wałęsa. I przede wszystkim wielkość i mądrość Jana Pawła II. I walec historii.

W naszym kraju pionierzy rock and rolla **działali nie tylko muzyką**, także specyficzną dla nich obyczajowością, przejawiającą się w innej modzie, innym zachowaniu, słownictwie, innych wzorach osobowych. Mieli też innych bohaterów, zapatrzeni byli raczej na zachód Europy, niż na jej wschód. I to właśnie było najbardziej niebezpieczne, ten kierunek zainteresowań, ta możliwość, czy chęć wyboru wzorów innych niż dyktowane, narzucane, czy sugerowane przez czynniki oficjalne. Bo przecież rock and roll to nie tylko muzyka, to cała sfera obyczajowości, którą niesie wolność i możliwość swobodnego wyboru postaw, idei i miejsc. Rock and roll był w tamtych latach symbolem i nośnikiem wolności, choć wtedy nikt z nas sobie z tego nie zdawał sprawy i nikt tego tak nie nazywał. I – być może – najważniejsza była nie sama muzyka, lecz to wszystko, co ją otaczało.

Rock and roll różnił się od innych muzyk i innych mód też tym, że jego istnienie rodziło pewne pytania i uwagi, które wcześniej nie miały racji bytu. Oto kilka z nich, zaczerpniętych z ówczesnej prasy, radia, a także z codziennego języka ulicy –

- czemu oni grają tak głośno na tych gitarach, i czy oni muszą tak wrzeszczeć?,
- czy nie potrafią ładnie śpiewać, i po co tak biegają bez sensu po scenie...
- czemu są ubrani tak niestarannie i czemu mają takie długie włosy,

- a te ich piosenki nie mają melodii, tylko sam goły rytm, one tylko denerwują ludzi, i słowa są jakieś bezsensowne...

- a czemu oni tak dużo zarabiają, i za co im płacą, za te wrzaski?,

- normalni muzycy i pieśniarze muszą długie lata studiować emisję głosu, a oni bez żadnych szkół wybiegają na scenę i mają grubą forszę, księgowi tyle godzin musi pracować na marną pensję, a oni w dwie godziny zarabiają tyle, co księgowi na tydzień...

- co oni wyprawiają w hotelu po koncercie...”.

W tym miejscu przypomnę słynne powiedzenie Ryszarda Poznakowskiego, że „największym problemem było w tamtych czasach umiejętnie przemycenie dziewczyn po koncercie do hotelu”. Było kilka metod – „na hurra!!”, czyli tak, że portier, otoczony gromadą muzyków nic nie widzi, na przeplacenie portiera lub recepcjonisty, albo najtrudniejsza metoda – przemycenie dziewczyny pod wysoką ladą recepcji, gdy w pół zgięta szła do windy, a w tym czasie recepcjonista załatwiał jakieś zlecenia muzyków. I jak się do tego ma postawa buntownika?

Wracam do pytań (w większości retorycznych i nie zadawanych po to by uzyskać odpowiedź, a przynajmniej nie na to pytanie):

- a dlaczego oni stale kogoś naśladują, a czemu nie stworzą czegoś sami, jakiegoś stylu,

- a czemu oni śpiewają po angielsku, a my nic nie rozumiemy,

- a przecież oni na pewno nie mają matury ani żadnych studiów – na to Wyrobek wyjmował dyplom ukończenia ekonomii na samych piątkach, Karin Stanek maturę, którą zdała równocześnie jeżdżąc z koncertami po kraju, a Zbigniew Podgajny dyplom ukończenia wydziału Prawa.

- a na ich koncertach to są sami chuligani albo Cyganie, i oni pewnie bez przerwy piją wódkę i nie czytają żadnych książek”.

Podsumowanie i wnioski.

Analizując tematykę początków i pierwszych kilkunastu lat rozwoju polskiego R&R staraliśmy się nie tylko usystematyzować pewne wątki, przedstawić je w szerszym kontekście społecznym, obyczajowym i politycznym, ale także wyeksponować unikalność i niepowtarzalność tego okresu. Czas, w którym polska muzyka rockandrollowa walczyła o prawo bytu, a później o dusze i serca polskiej młodzieży był także czasem niezwykłych – z tej racji – wyzwań dla władzy. Nigdy wcześniej partyjni prestidigitatorzy nie stawali w obliczu takiego zjawiska, nie znajdowali też stosownych akapitów w księgach „doktorów rewolucji”, choć zgodnie z doktryną, tam powinna być odpowiedź na każde pytanie.

Władza stanęła w oko w oko z polskim R&R nieoczekiwanie dla siebie i nie miała wcześniej przygotowanych recept, ani lekarstw na tę specyficzną zarazę. Stąd, w początkowym okresie posługiwano się w przeważającej liczbie przypadków kalkami pojęciowymi, **konstrukcjami stworzonymi na inne okazje i rozwiązującymi inne** problemy (nie zawsze z oczekiwanym skutkiem). Dopiero z czasem instytucje i przedstawiciele aparatu władzy wypracowali bardziej specyficzny i zniuansowany rodzaj (rodzaje) podejścia do twórców i odbiorców R&R.

Pierwsze lata zagnieżdżania się R&R w Polsce (**1958-1960**) to okres marginalizowania zjawiska przez władze, nie podejmowanie konfrontacji, wręcz programowe niedostrzeżenie (zgodnie z materialistyczną dialektyką stosowaną: jeśli o czymś nie mówimy/piszemy – nie istnieje). Przyczyn owego niedostrzeżenia trzeba szukać także w warstwie poza doktrynalnej: w praktykach popaździernikowej odwilży oraz w stosunkowo faktycznie skromnym zakresie odbioru nowej muzyki. W tym okresie także kształtowała się dopiero subkultura tego nurtu i kod kulturowy spajający wyznawców rocka i wyróżniający ich od wszystkich innych.

Lata 1960-67 to okres wyraźnie odmienny. Twórcy okrzepli, władza dostrzegła problemy i zagrożenie, a odbiorcy uwierzyli w „nieśmiertelność”, co dla osób 18-20-letnich jest wiarą typową, a oznaczało tyle, że słuchając rocka, pozostaną w tym wieku na zawsze. Decydenci nabrali przekonania, że R&R w Polsce to nie efemeryda bądź jednosezonowa moda, ale zjawisko o znacznie trwalszym charakterze i to charakterze nie licującym w żadnej płaszczyźnie z eksponowanymi cechami „przodującego ustroju”. Szczególnie niepokojącą była spontaniczność, bo ta oznaczała niesterowalność, co z punktu widzenia autorytarnej władzy jest nieakceptowane w kategoriach fundamentalnych. Do przesłania wolności tak często pojawiającego się w rockowej twórczości na Zachodzie, władze w Polsce musiały podchodzić selektywnie. Póki ta wolność była wykrzykiwana wobec prześladowań rasistowskich, wojen kolonialnych i tym podobnych zjawisk złego świata - pół biedy. Ale przekroczenie granicy (przedmiotów i podmiotów, które miałyby być tą wolnością obdarzone) było nie tylko potencjalnym niebezpieczeństwem. Możliwość przesunięcia zainteresowań na polskie podwórko wywoływała reakcje alergiczne w sferach rządzących. Strategia deprecjonowania twórców, odbiorców i procesu przekazu w każdej możliwej formie była przez decydentów przyjęta jako wiodąca i realizowana. Na tyle konsekwentnie i spójnie, na ile panujący system był w stanie takie postawy wyduszać, jeśli rzecz nie była absolutnie priorytetowa. A więc ze sporą dozą przypadkowości, biurokratycznego bałaganu i niekompetencji na różnych szczeblach.

W tym okresie wykształciły się podstawowe kanały kontaktów i przepływu informacji/wartości pomiędzy twórcami i odbiorcami. Radio, w tym szczególnie program III PR oraz Rozgłośnia Harcerska stały się punktami odniesienia, tak dla jednych, jak i dla drugich. Zaistnienie w radiu oznaczało zaistnienie w świadomości rockowej społeczności. Aby jednak stać się słuchaczem tych stacji nie wystarczyło być posiadaczem zwykłego odbiornika. Aparat musiał być wyposażony w zakres fal krótkich i/lub UKF, co jeszcze nie było powszechnym standardem. Nagrania odtwarzanych utworów na prywatnych magnetofonach stanowiło rzadkość (bo i ten sprzęt był unikalny), częściej można było w domach spotkać gramofony i tzw. pocztówki dźwiękowe z muzyką polską i zagraniczną kopiowaną (z reguły) bez opłacania praw autorskich. Siermiężność techniczna tych lat i niskie dochody – przede wszystkim dzięki radiowej promocji – nie stały się barierą nie do pokonania i polski rock ostatecznie trafił pod „polskie strzechy”.

Drugą formą kontaktów były koncerty (trasy koncertowe), choć wielkość audytoriów wyznaczana wielkością sal koncertowych była bardzo ograniczona. Paradoksalnie, wiele koncertów tylko dlatego, że widownia była stosunkowo nieliczna, mogło mieć miejsce; w roku 1959 Towarzysz Gierek na Śląsku, a za nim Minister Kultury i Sztuki pozwolił na widownię nie większą niż 400 osób, w latach następnych władze zgadzały się już na widownię kilkutysięczną. Koncerty rockowe na wolnym powietrzu, w parkach lub na stadionach do roku 1962 nie mieściły się w głowach ani władzy, ani wykonawców, ani widzów. Ale już w roku 1962 na Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie rock and rolla na błoniach i na kortach tenisowych słuchało kilka tysięcy osób.

To, że koncerty jako widowiska musiały być cenzurowane było oczywiste, gdyż Główny Urząd był nie tylko od kontroli prasy, publikacji, ale i widowisk. Na każdym koncercie przedstawiciel cenzury musiał być obecny. Przedstawiciele innych urzędów odpowiedzialnych za bezpieczeństwo państwa także. Czy tworzone z tych wizytacji notatki cenzorskie, czy zachowały się w jakiejś formie, jaka była ich treść to interesujące przyszłe pole (poła) badawcze.

Umocnienie się słuchaczy R&R w przestrzeni społecznej nie ograniczało się do wygospodarowanych (wywalczonych) pasm radiowych. Było nim także zajmowanie coraz lepszych pozycji w programach przeglądów i festiwalu muzycznych obejmujących znacznie szersze spectrum ówczesnej muzyki popularnej. Udział zespołów rockowych w festiwalu opolskim stał się żelaznym punktem programu i w zasadzie gwarantował, że każdego roku pod koniec czerwca będzie właśnie tam lansowany nowy przebój na lato. Nie zawsze znajdowało to odbicie w werdyktach jury, ani nawet uznanie w oczach opolskiej publiczności, ale późniejsza promocja radiowa robiła swoje. Beznadziejna słabość wytwórni płytowych w Polsce⁴² rodziła tę zaletę, że nie miały one praktycznie żadnego wpływu na poczynania twórców i poczynania promocyjne ich twórczości (istotny rys charakteryzujący obecny rynek muzyczny w Polsce). W latach 60. kluczowa rola w tym względzie należała do radiowych dziennikarzy muzycznych. Z reguły stawali oni na wysokości zadania i skutecznie potrafili wydobywać z całości rockandrollowej produkcji to, co później faktycznie „śpiewała cała Polska”, a często i do dziś znajduje się w tzw. żelaznych zestawach „złotych przebojów” eksploatowanych przez niektóre stacje radiowe. Zaznaczyć jednak trzeba, że istotną cechą przeboju, tak wtedy, jak i współcześnie, jest prostota i bezpretensjonalność. Takie też utwory mogły liczyć (podobnie, jak ich

⁴² Formalnie były dwie: Muza i Pronit, faktycznie jednak zarządzane jako jedna firma pod nazwą Polskie Nagrania.

twórcy) na neutralne *desinteresman* władzy. Pozycja tych, którzy twierdzili, że świat jest dziwny była znacznie trudniejsza, także w fazie promocji.

Warto też zwrócić uwagę, że komunikowanie się grup społecznych w owym czasie w Polsce było diametralnie odmienne niż dziś. Nie tylko dlatego, że nie było Internetu, poczty elektronicznej, forów dyskusyjnych, fanklubów, autorskich stron internetowych, facebooków i tego wszystkiego, co przyniosła z sobą rewolucja elektroniczna. Nie było tak „stałego fragmentu gry” (wydającego się nam dzisiaj oczywistością), jak telefony do redakcji radiowych i tzw. kontakt na żywo. Do redaktorów radiowych – co najwyżej – można było pisać listy, a komunikowanie się zasadniczo było jednostronne. Niewątpliwie wpisywało się to w autorytarny system polityczny i technika (tj. jej brak) „stała po stronie władzy”. Czy skutkowało to innymi niż dzisiaj zachowaniami twórców i prezenterów wobec słuchaczy to inna kwestia i inne pytanie.

W późniejszym okresie (rok 1968 i dalsze lata) relacje między władzą, środowiskiem twórców R&R i odbiorcami uległy dalszym znaczącym przeobrażeniom. Za jedno z kluczowych należy uznać pragmatyczne, wręcz utylitarne traktowanie tego zjawiska (muzyki, muzyków, odbiorców) przez zarządzających życiem społecznym. R&R był dobry, o ile przy jego pomocy można było wykreować, sprzedać, przemycić określone treści i rozwiązania władzy w danym momencie niezbędne/przydatne/potrzebne, przystrojone w kostium oficjalnych wartości. R&R okazywał się pożyteczny, jeśli dzięki takiemu podejściu można było z kimś się rozprawić, rozliczyć, potępić etc. Z obiektu frontalnego ataku i generalnego potępienia stał się funkcjonalnym narzędziem zarówno do walki (niekiedy podjazdowych wojenek) pomiędzy różnymi frakcjami w obozie rządzących, jak i między władzą a grupami społecznymi, które takich specjalnych socjotechnicznych zabiegów wymagały. W tym właśnie okresie mamy do czynienia z narastaniem pejoratywnych zachowań wśród twórców i naruszaniem nie tylko dobrych obyczajów, ale także norm prawa cywilnego (w tym: autorskiego). W takim rozumieniu można ocenić, że poczynania władzy były istotnym generatorem patologii, jaka zagościła w środowisku muzycznym, co nie jest i nie może być tożsame z usprawiedliwieniem w wymiarze jednostkowym osądów moralnych.

Bibliografia:

1. Bernolak W., *Bernolak boogie*, CKW, Gdańsk, 2009.
2. Bratkowski S., *Konwerstatorium „Doświadczenie i przyszłość”*; materiały niepublikowane w oficjalnym obiegu, 1980
3. Crozier M., *Biurokracja, anatomia zjawiska*, PWE, Warszawa, 1967
4. Dżilas M., *Nowa klasa wyzyskiwaczy*, Instytut Literacki, Paryż 1957/1958.
5. Gaszyński M., *Cudowne lata, moja historia rock and rolla w Polsce*, wyd. Jacek Olesiejuk, Warszawa 2012.
6. Kawecki J., Walicki F., *Wojciech Korda Rock po roku*, wyd. Professional Music Press, Gdynia 1996
7. Kurowski B., *Zdeptane kwiaty*, Warszawska Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1992.
8. Prasek C., *Złota młodzież PRL*, Bellona, Warszawa 2010,
9. Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, wyd. TRZ Wojciech Trzciński, Warszawa 2003.
10. Waschko R. , *Przewodnik Iskier po muzyce jazzowej i rozrywkowej*, Iskry, Warszawa 1970.
11. Wertenstein-Żuławski J., *Rock, młodzież, społeczeństwo – między rozpaczą a nadzieją*, Instytut Kultury, Warszawa, 1993.
12. Zieliński P., *Scena rockowa w PRL*, wyd. Trio Warszawa 2005.

Czasopisma i dzienniki z lat 60. i 70.

1. Dookoła świata
2. Express Wieczorny
3. Jazz Forum
4. Prawo i życie
5. Radar
6. Świat Młodych
7. Walka Młodych
8. Zarzewie
9. Zycie Warszawy

Marek Gaszyński - kilka zdań o sobie.

Urodziłem się w Warszawie i dotąd mieszkam w tym mieście.

Ukończyłem szkołę na Mokotowie, a potem Uniwersytet na Krakowskim Przedmieściu i tam zostałem magistrem Socjologii. Najpierw interesowałem się wyłącznie jazzem, potem także rock and rollem.

W Rozgłośni Harcerskiej prowadziłem audycje o jazzie, potem w Starej Trójce o rock and rollu, a potem we wszystkich programach Polskiego Radia również o innych muzykach.

W dzieciństwie i we wczesnej młodości pisałem wiersze, potem od połowy lat 60. także pisywałem teksty do polskich piosenek, głównie dla moich przyjaciół, a także dla innych osób, gdy mnie o to poprosiły.

W ubiegłym wieku zacząłem też pisać książki: o muzyce rock and rollowej /o Niemnie, Klenczonie, Krajewskim, C-C i N-C/, o jazzie /„Fruwa twoja marynara” i „Pan Tadeusz Jazz”/ i różne tam inne powieści o życiu. Byłem na Festiwalu w Woodstock na którym doznałem niezapomnianych wrażeń estetycznych i nie tylko. Teraz piszę kolejne książki – gdy je napiszę, to się ukażą – a także wspólnie z kolegami staramy się założyć w Warszawie Muzeum Jazzu.

Co będę robił dalej? Chciałbym słuchać jak najdłużej jazzu, pisać i czytać kolejne książki, grać coraz lepiej w brydża, kochać moją Rodzinę, przyjaźnić się z ludźmi, cieszyć się życiem... To wszystko.

Tomasz Dziedzic

Ur. w 1950 r.

Absolwent socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, doktor nauk ekonomicznych.

Dorastał wraz z polskim rockiem, był i pozostał jego zagorzałym wielbicielem.

W latach 60. i 70. stały i namiętny słuchacz radiowych audycji muzycznych:

Rozgłośni Harcerskiej, Programu III Polskiego Radia (Studio Rytm, Zapraszamy do Trójki itp.), a także Radia Luxemburg.

Notoryczny widz na rockowych koncertach m.in. The Animals, Blackout i Breakout, Skaldów, Czerwonych Gitar, Niebiesko- i Czerwono-Czarnych, Niemena z Akwarelami oraz wielu innych.

Jako socjolog i ekonomista zajmował się organizacją i prowadzeniem badań różnych aspektów życia społecznego. Prócz muzyki polem zainteresowań i aktywności dalekie podróże; m.in. Alaska, Spitsbergen, Sumatra, Peru.

Obecnie pracuje w Instytucie Turystyki, a także prowadzi zajęcia na wyższych uczelniach w Warszawie.