

Od rock and rolla nie było odwrotu

24 stycznia 2015

Skąd wzięła się muzyka młodzieżowa w PRL? Kim byli ludzie, którzy tworzyli ją na przełomie lat 1950. i 1960.? Jakie mieli problemy z otaczającą ich rzeczywistością? Na pytania te odpowiada Dariusz Michalski, dziennikarz, publicysta i znawca muzyki rozrywkowej, autor książki „Trzysta tysięcy gitar nam gra czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958-1973)”.

TOMASZ LESZKOWICZ: Skąd w Polsce przełomu lat 1950. i 1960. wzięło się zjawisko znane pod zbiorczą nazwą „big-beatu”?

DARIUSZ MICHALSKI: Najkrótsza, najprostsza i najtrafniejsza odpowiedź brzmi: z Zachodu. Jak wszystkie wtedy nowinki, nie tylko muzyczne. Tango przywędrowało do Polski w 1910 roku z Paryża, lambeth-walk już w 1939 roku z Anglii, twist w 1961 roku z Włoch (kto ciekaw, niech zajrzy do roczników tygodnika „Przekrój” – w jednym z numerów uczy tańczyć twista Marino Marini). Ich komiwojażerami byli dyrektorzy teatrów muzycznych i kabaretów, wydawcy nut, zagraniczni artyści.

Rock and rolla, w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku niechętnie (ale jednak) nadawanego przez Polskie Radio i jego sztandarową audycję „Muzyka i aktualności”, usankcjonował w 1955 roku Festiwal Młodzieży i Studentów. Była to impreza bardzo ważna także dla polskiego jazzu (czy raczej jazzu w Polsce), warta opisanie jako artystyczny granat, który raptem wybuchł, boleśnie kalecząc komunistycznych doktrynerów. Od sierpnia tamtego roku nic w teatrze, piosence, modzie w naszym kraju nie mogło być takie samo jak dotąd. I nie było.

Jeszcze w październiku 1954 roku wspomniany „Przekrój” pisał demagogicznie: „amerykański przemysł rozrywkowy jak może w dalszym ciągu tępi muzykę jazzową o cechach artystycznych...

Jednym ze źródeł niechęci do prawdziwego jazzu jest to, że stworzyli go, rozwijają i uprawiają przede wszystkim Murzyni. To się rasistom amerykańskim bardzo nie podoba. Poza tym rasiści amerykańscy twierdzą, że Murzyni w olbrzymiej większości to «wywrotowcy». Wystarczy wskazać na Paula Robesona. Inni Murzyni też pewno są tacy sami”. Dlaczego pytany o big-beat, mówię o jazzie? Ponieważ to ludzie jazzu, muzycy (jak saksofonista Jan Walasek) i działacze (jak Franciszek Walicki) pierwsi usłyszeli w połowie lat pięćdziesiątych nowoczesną muzykę taneczną, zrozumieli ją i spróbowali wprowadzić na scenę, do radia i repertuaru zespołów muzycznych produkujących się w restauracjach, kawiarniach, przede wszystkim na estradach.

To było zresztą nieuniknione: po Październiku '56 zachodnich rozgłośni radiowych można już było słuchać legalnie, bezkarnie. Ile by zresztą wprowadzono zapór, szlabanów i zakazów – obywatel PRL-u w zdumiewający sposób je omijał. Obrzydzana przez ideologów, jako synonim amerykańskiego stylu życia (głoszono, że „ma smak piłeczki pingpongowej”), coca-cola do Polski wtedy nie dotarła, ale nylony, szaliki moherowe, płaszcze ortalionowe, koszule nonironowe owszem. Za nimi, może nawet trochę wcześniej – muzyka na płytach gramofonowych przywożonych, w ilościach wcale nie detalicznych, przez marynarzy – genialnych handlowców.

Bardzo szybko zaczęły powstawać rodzime podróbki zagranicznych dóbr materialnych, więc polski rock and roll też musiał kiedyś się narodzić. W styczniu 1957 roku Polska Kronika Filmowa zarejestrowała i pokazała występ Carmen Moreno, śpiewającej (ze słowami „Tere-fere, ecie-pecie, / bawmy się jak małe dzieci, / bo my też już wreszcie mamy / rock and roll”) wzorcowy amerykański Rock Around the Clock, światowy już przebój Billa Haleya. Od rockandrollmanii nie było odwrotu.

– Jaka była reakcja władz na pojawienie nowego nurtu?

– Kiedy we wrześniu 1959 roku w trasę po Polsce wyruszył

pierwszy autentycznie rockandrollowy zespół Rhythm & Blues – rządzący szybko zastopowali jego działalność w Katowicach. Słowa Edwarda Gierka, ówczesnego pierwszego sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR, skierowane do Franciszka Walickiego („Jesteście na Śląsku. Nasza młodzież uczy się i pracuje. Raz w tygodniu chciałaby kulturalnie wypocząć, nabrać sił do dalszej nauki i pracy. Nie interesują nas wynaturzone mody, nie chcemy rozwydrzenia i rozpasaniania”), zabrzmiały jak wyrok. I wyrokiem były. Wyrokiem śmierci dla Rhythm & Bluesa, ale nie dla rock and rolla.

22 czerwca 1960 roku, decyzją zarządu Gdańskiego Jazz-Clubu (był jego „czapką” organizacyjną), zespół został formalnie rozwiązany; tego samego dnia w tym samym miejscu ogłoszono o powstaniu Czerwono-Czarnych. Zespołu, który grał, śpiewał i kolportował w całej Polsce taką samą co tamten muzykę, nazwaną jednak inaczej. Nie rock and rollem, lecz big-beatem. Mocnym uderzeniem.

– Jaką rolę odegrali w zaszczepianiu nowego nurtu miłośnicy jazzu, który przed 1956 r. funkcjonował w podziemiu, a po Październiku wszedł w fazę nowego rozkwitu?

– Właściwie częściowo już na to odpowiedziałem. Przede wszystkim zupełnie zmieniła się wtedy polityka repertuarowa Polskich Nagrań, dla których 17 listopada 1955 roku jazzowy klarncista i saksofonista Jan Walasek razem z kolegami-jazzmanami nagrał niebywale popularną tak zwaną czwórkę z bezdyskusyjnie pararockandrollowym „Avivato Boogie”. 30 stycznia 1956 roku zespół jazzowego saksofonisty tenorowego Władysława Kowalczyka, w składzie z jazzmanami (pianistą w jego zespole był Wojciech Piętowski, dekadę później reżyser płyty „Dziwny jest świat” Czesława Niemena), nagrał stylowe „Boogie C-dur”, które dość szybko trafiło na standardową płytę Muzy. Na „czwórce” firmowanej przez Zespół Jazzowy Jana Walaska, Carmen Moreno i Cezarego Fabińskiego znalazł się stylowy „Rock and Roll” – historycznie pierwsza polska kompozycja rockandrollowa! – z tenorowym solo lidera,

brzmieniowo równorzędnym popisom Rudy'ego Pompillego, członka Haleyowych The Comets. To był wyraźny i czytelny sygnał dla innych: Grajcie! Śpiewajcie! Piszcie! Nagrywajcie! Tańczcie!

I takie utwory powstawały. Były nieliczne, ale były – choćby „W Arizonie” czy „Tańcz i śpiewaj rock and roll”. Kto je komponował? Muzycy o rodowodzie jazzowym, którzy wiedzieli, co to jest swing i drive, obowiązkowe cechy utworu muzycznego porywającego do tańca, dynamiczniejszego niż pocziwy fokstrot, po prostu nowoczesnego.

Proszę posłuchać nagrań Czerwono-Czarnych z wczesnych lat sześćdziesiątych: jak one brzmią! Ile w nich życia! Jakie one są stylowe! Czyja to zasługa? Wcale nie wokalistów. Przede wszystkim saksofonistów (na czele z Przemysławem Gwoździowskim i Mirosławem Wójcikiem) oraz pianistów (Józef Krzeczek, Krzysztof Sadowski) o jazzowym rodowodzie i takich umiejętnościach. A powstałi w tym czasie Jazz Rockers – kto w nich grał i to wzorcowo rockandrollowo? Saksofoniści Zbigniew Namysłowski i Michał Urbaniak, wspomniany Krzysztof Sadowski, perkusista „Fats” Zieliński.

– Na ile big-beat to muzyka młodych, zarówno jeśli chodzi o twórców, jak i odbiorców?

– Najpierw proponuję podzielić bigbeatowców pokoleniowo: młodzi to wszyscy urodzeni najdalej rok przed wojną, zazwyczaj po wyzwoleniu. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mieli co najwyżej dwadzieścia lat, co więc mogli wiedzieć o muzyce? Mieli głos, talent, odwagę, za sobą zajęcia w ogniskach muzycznych i domach kultury – to wszystko. Dlatego pierwsza polska piosenka reprezentująca muzykę młodzieżową (będę odtąd posługiwać się tym synonimem określeń rock and roll i big-beat) powstała dopiero w 1962 roku i była plonem konkursu na piosenkę zorganizowanego w ramach I Festiwalu Młodych Talentów: to countryandwesternowa ballada Sad Eyes autorstwa Katarzyny Gärtner i Andrzeja Jarogniewa Kaczmarka. Przypadła do wykonania Toniemu Keczerowi, który z

angielskim tekstem mimo wszystko polskiej piosenki nieźle dawał sobie radę.

„Sad Eyes” mieli w repertuarze Czerwono-Czarni, z którymi dwa lata później współpracował Mateusz Świącicki, ongiś pianista jazzowy, współtwórca Programu III Polskiego Radia, wybitny muzykolog, znawca i rzecznik dobrej muzyki rozrywkowej. Podobnie jak Franciszek Walicki, miał tak zwanego nosa. Wiedział, był pewny, czuł, co jest tylko chwilowym zachłyśnięciem się pseudonowością, co zaś modą trwałą, co przeleciało jak meteor, a co należy włączyć do repertuaru na stałe, co „będzie grane i śpiewane”, o czym zaś należy natychmiast zapomnieć. To on głosił niebezpiecznie śmiałe sądy – w rodzaju: „Tej muzyki nie można słuchać cicho. Big-beat jest ostry, dynamiczny, buńczuczny, więc musi być głośny. Mocne uderzenie to muzyka przyszłości”.

Ale Świącicki nie był ortodoksem bezmyślnie przywiązany do jednej szkoły, tępo wpatrzonym w jeden kierunek. To on przecież już niedługo „skojarzył” w studiu nagrań balladowego Czesława Wydrzyckiego (Niemena) i Bossa Nova Combo – wyszło stylowe i piękne nagranie Pod papugami. To San Mateo – tak go nazywał światek muzyczny – dał Michajowi Burano ballady cygańskie. To on dla Karin Stanek i Katarzyny Sobczyk skomponował kilka ładnych i popularnych piosenek (choćby „Jedziemy autostopem” i „Był taki ktoś”).

Ergo? Big-beat to muzyka młodych, którym mądrze pomagali ich dorośli, a więc starsi opiekunowie, doradcy, szefowie artystyczni, z czasem ich kumple i przyjaciele.

– Jakie były cechy wspólne twórczości muzycznej w tym okresie? Co było szczególne i wyjątkowe?

– Mody muzyczne przychodziły do nas, jak powiedziałem, z Zachodu – to oczywiste. Nasi bigbeatowcy chłonęli je, ci mądrzejsi i ambitniejsi dostosowywali do własnych możliwości i umiejętności, przerabiali po swojemu. I nic w tym nagannego,

niewłaściwego. Niebiesko-Czarni mienili się początkowo zespołem twistowym, działając na Wybrzeżu mieli nieograniczony dostęp do płyt z nowościami, szybko więc wprowadzili do repertuaru mnóstwo twistopodobnych tańców, jak locomotion, hully gully, surf. Ale to oni wymyślili i spopularyzowali akcję „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”. Zaczęli penetrować rodzimy folklor. Nie chodziło o to – teraz cytuję ich kierownika muzycznego Włodzimierza Wandera – żeby przekazać muzykę ludową w jej oryginalnej, pierwotnej formie, bo to nie ma sensu, tylko ją strawestować, zrobić ją bigbeatową. Oni sami mówili o tym: „To nie było kalectwo, jak twierdzili nieznający się na rzeczy krytycy muzyczni, ponieważ na koncertach taką muzykę wszyscy „kupowali”, przy tym dobrze się bawili, a my przy tej okazji przypominaliśmy im muzykę, na jakiej wychowali się ich rodzice czy dziadkowie. Dwie sprawy połączone w jedną – to było bardzo dobre”.

Najlepszy solista Niebiesko-Czarnych, Czesław Niemen, kiedy w 1966 roku powołał do życia własny zespół Akwarele, zamierzał śpiewać z nim rhythm and blues oraz soul (muzykę duszy), niby więc powtarzał za Clydem McPhatterem, Jamesem Brownem i Otisem Reddingiem, których bardzo szanował – a przecież jego ponadczasowy „Dziwny jest ten świat” jest songiem... Niemenowskim właśnie. Powracał do niego wielokrotnie, kiedyś nawet za moją namową; zapytany prowokacyjnie: dlaczego ten świat jest dziwny – odpowiedział mi: „Tak sobie zamierzyłem, że powinienem coś wykrzyczeć „na ostro”. Początkowo chciałem dość „z grubej rury” wykrzyczeć. Bo mnie irytowała w tamtym czasie moda na tak zwane protest songi: Stan Borys śpiewał „Te bomby lecą na nasz dom”, na Zachodzie pełno było takich piosenek o wojnie w Wietnamie. A ja, ponieważ już wtedy sam dostawałem ciągi od moich... współbraci, czyli ludzi (i to bez przerwy!) – doszedłem do wniosku, że wojny to my toczyliśmy sami ze sobą. I w sobie. I stąd pomysł na taki tekst, który trzeba było zaśpiewać rzeczywiście dosadnie, bo zaśpiewany delikatnie, w formie ballady, nikogo by nie zainteresował”.

Tadeusz Nalepa zapisał się w historii polskiego beatu i rocka jako bluesman, choć przecież nie był pierwszy („Przyszedł do mnie blues” Wojciech Korda nagrał wiosną 1968, płyta „Blues” Breakoutu ukazała się trzy lata później). Podobieństwo jego muzyki do zagranicznych wzorców? No właśnie... Blues to muzyka światowa, wiem, ale w przypadku Nalepy jego kopie amerykańskich wzorców są aż nazbyt wyraźne. Początek linii melodycznej „Gdybyś kochał – hej!” Breakoutu zdumiewająco wyraźnie powtarza partię organową nagrania „Ticket to Ride Vanilla Fudge”. Było o co podejrzewać Nalepę i mieć do niego pretensję także później. Wystarczy posłuchać i porównać ze sobą choćby dwa nagrania: z 1971 roku „Oni zaraz przyjdą tu” Breakoutu i z 1969 roku „One Room Country Shack” duetu Al Kooper & Shuggie Otis z albumu „Kooper Session”: linia melodyczna, dwie gitary i ich brzmienie, bluesowa maniera „call and response” – nie za dużo tych podobieństw? A wcześniej „Odejść stąd” Blackoutu i „The House of the Rising Sun” Animalsów?!

– Który zespół lub wykonawca według Pana zasługuje na miano mega-gwiazdy polskiej muzyki rozrywkowej lat 1960.?

– Na pewno megagwiazdorem był Czesław Niemen, zaś zespołem superpopularnym bez wątpienia Czerwone Gitary.

– Lata 1958-1973 to spory fragment dziejów Polski. Jak w historii muzyki rozrywkowej w tym okresie odbija się historia PRL?

– Odpowiem przewrotnie: boli mnie, że jedno z Wielkich Wydarzeń tamtych czasów zostało przez kolegów bigbeatowców zupełnie zignorowane. Tak jakby o nim nie wiedzieli. A przecież powinni.

Przysłowie mówi, że wyjątek potwierdza regułę, a chodzi mi o piosenkę „Powiedz, kim jesteś”, która przysporzyła Trubaduirom – właśnie im! – trochę kłopotów. Po Marcu '68 cenzura i władze (raczej polityczne niż kulturalne) zaczęły baczniej przyglądać

się życiu umysłowemu młodych Polaków. Wielu „ostrożnym” działaczom song „Kim jesteś” wydał się „groźny, butny i agresywny”. Rzeczywiście był taki?

Nietypowe metrum 12/8, dramatyczny głos wokalisty Sławomira Kowalewskiego, no i tekst... Groźny? Śmiały? Odważny? Na pewno szczery. Jeden z lepszych, bo prawdziwy w każdej zgłosce, tekstów Janusza Kondratowicza. Zacytuję go, bo jest tego wart.

Kim jesteś,
Gdy drogę chcesz znaleźć pod wiatr,
Zgubiony wśród zdarzeń i ludzi?
Kim jesteś,
Gdy zmienić, tak zmienić chcesz świat,
By czas nienawiści nie wrócił?

Kim jesteś,
Gdy szukasz wśród fałszu i kłamstw
Słów, w które do końca chcesz wierzyć?
Kim jesteś,
Gdy cofnąć, zatrzymać chcesz czas,
By życie raz jeszcze móc przeżyć?

Kim jesteś,
Gdy przeciw pogardzie i złu
Podpalasz i niebo, i ziemię?
Kim jesteś,
Gdy spłacasz przeszłości swój dług?
Kim jesteś?
Powiedz, kim jesteś?

„Kim jesteś” objął zakaz antenowy, Trubaduirom przypięto łatkę „anty”. Inni heroldzi polskiej muzyki młodzieżowej jeździli wtedy z koncertami po kraju jak gdyby nigdy nic. Grudnia '70 też nie zauważyli.

– Skąd cezura kończąca Pana książkę – rok 1973?

– To chyba czytelne: opisuję czas od rewolucji do rewolucji.

Kiedy do życia publicznego, nie tylko rozrywkowego, oficjalnie wkroczył rock and roll – to był rok 1958. Oraz kiedy big-beat (mocne uderzenie, muzyka młodzieżowa) trwale przerodził się w rock – to rok 1973.

Wszystkich, którym moja odpowiedź wyda się zdawkowa, odsyłam do książki, w której opowiadam o tamtych czasach bardzo, bardzo dokładnie, szczegółowo przedstawiam bohaterów, tłumaczę wszelkie zależności, przede wszystkim polskiego rock and rolla od PRL-owskiej polityki. Po to przecież tę książkę napisałem.

Z Dariuszem Michalskim rozmawiał Tomasz Leszkowicz

Źródło: Histmag.org

Licencja: [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)