

# “There Are Already Three Hundred Thousand of Us:”

## A Self-Referential Look at Fans and Performers in Polish Big-Beat Songs from the 1960s and Early 1970s

Patryk Mamczur

ORCID: 0000-0001-7833-9694

Big beat, which first appeared in the People’s Republic of Poland in the late 1950s and developed in the 1960s and early 1970s, was recognized by the contemporary Polish society as an important phenomenon. This is evidenced by press articles from that period (not only from the music press but also socio-political newspapers and journals), interviews given years later by musicians, fans, politicians — as well as, interestingly, big-beat songs themselves, and especially their lyrics.

Although big-beat songs, like most pop culture products, talk about the everyday problems of teenagers, especially relationship problems and love, many lyrics are, quite surprisingly, self-referential. They talk directly about music targeted at teenagers and young adults, including Western stars, the Polish big-beat scene, performers, and fans. In the present article, I will try to trace the nature of this big-beat self-reflection, i.e., analyze what exactly Polish performers sang about big beat in the 1960s, and how it was related to the ongoing contemporary discussion about teenage music in communist Poland. In order to better outline the context of the era, I will first discuss images of youth in big-beat songs and then move on to actual big-beat self-referential songs, i.e., songs in which Polish performers sang about themselves and the role played by their music.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> This article contains paraphrased and extended excerpts from the doctoral dissertation currently written by the author at the Faculty of History of the Jagiellonian University.

Self-referentiality will be defined in keeping with Artur Sandauer's original concept, dating back to the 1940s, 1950s and 1960s (although, of course, examples of self-referentiality may be found in much older works). Sandauer and other scholars after him argued that self-referential works reflect on their origin, creative process, author(s), and legacy.<sup>2</sup>

### "A song with a hoop," or an attempt to infantilize big beat

Rhythm & Blues, founded in the Tri-City<sup>3</sup>, is generally considered to be the first Polish big-beat band (although when the band was founded, the term "big beat" did not exist). The band played their first concert in March 1959 in Rudy Kot [Red Cat], a club in Gdańsk, and quickly achieved great popularity, with thousands of young people starved for modern Western music attending their concerts. At the same time, however, the press and communist party leaders complained about and criticized the music performed by Rhythm & Blues and the behavior of the band's teenage audience. After the band's concert in Katowice, in September 1959, the group's manager, Franciszek Walicki, was summoned to the local Provincial Committee of the Polish United Workers' Party where a "Very Important Official"<sup>4</sup> reportedly informed him that the Silesian youth would "prefer to spend their time on more cultured pursuits" as they were not interested in "degenerate" rock and roll; respectively, Walicki was told that the concert in Katowice "was the band's last performance [...]".<sup>5</sup> Indeed, the Ministry of Culture and Art sent out a letter to all local chapters of culture and art national councils prohibiting Rhythm & Blues from performing in concert halls with more than 400 seats, which effectively led to the band's dissolution in the mid-1960s.<sup>6</sup>

At the same time, however, another band managed by Walicki, i.e., Czerwono-Czarni [The Red-and-Blacks], was formed. As Walicki recalled, "it was supposed to be basically the same band, only under a different name."<sup>7</sup> However, in order to avoid further difficulties posed by the communist authorities, and to please the older generations of Poles, Walicki and the members of the band made a number of decisions which altered the nature of Czerwono-Czarni's music. This is how the term "big beat" was coined; the phrase "rock and roll," clearly associated with Western pop culture, was no longer used to define new music for teenagers. Another of Walicki's "colorful" bands, Niebiesko-Czarni [The Blue-and-Blacks], popularized the slogan "Polish youth sings Polish songs," which was meant to convince the public and the authorities that big beat was an original Polish creation and had little in common with American or British trends. Czerwono-Czarni's and Niebiesko-Czarni's music also began to change in the first half of the 1960s. Although both bands' first EPs were dominated by covers of Western rock-and-roll hits (sometimes

<sup>2</sup> Joanna Grądział-Wójcik, "Literature's Perpetuum Mobile, or A Few Words on Self-Referentiality", *Forum of Poetics* 2 (Feb. 2015): 86–95; Ewa Szary-Matywiecka, "Autotematyzm" [Self-referentiality], in: *Słownik literatury polskiej XX wieku* [Dictionary of Polish 20<sup>th</sup>-century Literature], ed. Alina Brodzka-Wald et al. (Wrocław–Warsaw–Kraków: Ossolineum, 1995), 54–62.

<sup>3</sup> Metropolitan area consisting of three Polish cities: Gdańsk, Gdynia, and Sopot.

<sup>4</sup> Band members later admitted that it was Edward Gierek, the then First Secretary of the Polish United Workers' Party Committee in Katowice. See: Paweł Chmielewski, *Partia, pieniądze, rock & roll* [Communist party, money, rock & roll], part 1 *Ciuciubabka* [Blind man's buff] (Gdańsk: TVP, 1997), documentary.

<sup>5</sup> Franciszek Walicki, *Szukaj, burz, buduj* [Search, destroy, build] (Warsaw: TRZ, 1995), 97–98.

<sup>6</sup> Marek Gaszyński, *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce* [Beautiful years. My history of rock and roll in Poland] (Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012), 50.

<sup>7</sup> Walicki, 107.

with original lyrics,<sup>8</sup> sometimes translated into Polish<sup>9</sup>), more and more adaptations of Polish folk songs,<sup>10</sup> Latin American,<sup>11</sup> and Soviet<sup>12</sup> melodies began to appear on subsequent albums. These songs did not refer to modern trends in teenage music, and instead, as Mariusz Gradowski rightly notices, “drew on the old canon of entertainment for more mature listeners.”<sup>13</sup>

The sound softened and the lyrics became more infantile. Although the term “nastolatki” first appeared in Poland at the turn of the 1950s and the 1960s, popularized by Władysław Kopaliński as the equivalent of the English term “teenagers”,<sup>14</sup> some older people stubbornly did not want to recognize the ongoing generational changes and tried to treat adolescents as children. It is demonstrated by *Piosenka z kółkiem* [A song with a hoop]<sup>15</sup> from Czerwono-Czarni’s first LP released in 1966, with lyrics by Kazimierz Winkler. Katarzyna Sobczyk sang:

Baśka z Irką wciąż bawią się w sklepik	Baśka and Irka play shop all the time
Jolka szyje dla lalek sukienki	Jolka sews dresses for dolls
A ja z kółkiem się bawię najlepiej	And I have the best time rolling my hoop <sup>&lt;?&gt;</sup>
I śpiewam sobie piosenki	And I sing songs to myself

Piosenka z kółkiem, piosenka z kółkiem	A song with a hoop, a song with a hoop
Dogoni szybko jak wiatr jaskółkę	It’ll catch up with the swallow as fast as the wind
To wesolutka, to znowu rzewna	It’s jolly and it’s tender
Lecz nie z powodu łez i pożegnań	But not because of tears and goodbyes

Gdy kółko się toczy wciąż dalej przed siebie	As the hoop rolls on and on
Piosenka z radości jest w siódmym niebie	This joyous song is on cloud nine
Lecz kiedy kółeczko przewróci się znów	But when the little hoop turns over
Piosenka zmartwiona zapomni wnet słów	This worried song soon forgets the words
La-la-la-la-la-la-la-la-la-la	La-la-la-la-la-la-la-la-la-la

Czasem idę do parku miejskiego	I sometimes go to the city park
By z ptaszkami podzielić się bułką	To feed some bread to the birds
Spotkać kogoś: „Dzień dobry, kolego”	To run into someone: “Good morning, buddy”
I śpiewać sobie tak w kółko	And sing to myself over and over again

<sup>8</sup> Cf.: Czerwono-Czarni, *Sweet Little Sixteen*, the 3rd song on the album *Elevator Rock* (Pronit, 1961).

<sup>9</sup> Cf.: Czerwono-Czarni, *Lucille*, the 3rd song on the album *Twist* (Muza, 1962).

<sup>10</sup> Cf.: Niebiesko-Czarni, *Na swojską nutę* [Familiar note] (Muza, 1963).

<sup>11</sup> Cf.: Niebiesko-Czarni, *El soldado de levita*, the 2nd song on the album *Adieu tristesse* (Pronit, 1962).

<sup>12</sup> Cf.: Czerwono-Czarni, *Wieczór na redzie* [Evening at the roadstead], the 2nd song on the album *Cztery mile za piec* [Four miles behind the heater] (Pronit, 1963).

<sup>13</sup> Mariusz Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973* [Big beat. Styles and genres of Polish teenage music, 1957–1973] (Warsaw: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018), 121–122.

<sup>14</sup> Władysław Kopaliński, “Autentyczny widz” [Authentic spectator], *Życie Warszawy*, 2 May 1959; after: Witold Doroszewski, *O kulturę słowa* [For the culture of the word], vol. II (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 331–332.

<sup>15</sup> Czerwono-Czarni, *Piosenka z kółkiem* [A song with a hoop], the 10th song on the album *Czerwono-Czarni* [The Red-and-Blacks] (Muza, 1966).

Although Katarzyna Sobczyk was over 20 when she performed *Piosenka z kółkiem*, Winkler's lyrics seem to describe what children ten years her junior would do: hoop rolling, playing with dolls, or playing shop. In Polish, the infantile is additionally enhanced by the accumulation of diminutives ("sklepik" [little shop], "wesolutka" [jolly], "kółeczko" [little hoop], "ptaszki" [birdies]) and the fact that Sobczyk's voice is clearly stylized as that of a child. Other songs on the LP are similar; for example, *Czy krasnoludki są na świecie* [Do dwarfs exist?]<sup>16</sup> or *Tato, kup mi džinsy* ["Dad, buy me a pair of jeans"],<sup>17</sup> a song which, on the one hand, refers to a contemporary youth fad ("tato, wszyscy mają džinsy" [Dad, everyone has a pair of jeans]) and, on the other hand, shows a girl who depends on her parents, whom she has to ask to buy her dream jeans ("tato, nie mów, że są za drogie / jak to wytłumaczyć Tobie" [Dad, don't say they are too expensive / how can I explain it to you]).

"Your school shield is no longer on your sleeve," or two looks at  
teenagerhood

In the mid-1960s, the question of teenagers began to be discussed more widely and adolescence began to be directly associated with big-beat music. As Witold Pograniczny explained years later, "it was the music of the young; it was truly their own. [...] Before, a young man, after graduating from high school, put on his father's old suit and became an adult. Rock seemed to prolong our youth."<sup>18</sup> The language of the youth also began to change significantly, and the changes were thought to have been brought about by big beat. On the one hand, young people began quoting big-beat songs in their everyday conversations. The musicologist Waław Panek described it, in a characteristic way, as "using musical proverbs from contemporary teenage hits."<sup>19</sup> On the other hand, teenage slang, teenagers, and their problems began to find their way to the lyrics of big-beat songs more often, and some of these songs became, as Krzysztof Kosiński later explained, "musical manifestos" of the young generation.<sup>20</sup>

However, the perception of teenagers' needs and problems was still very distorted. A good example of this is Czerwone Gitary's [The Red Guitars] hit *Dozwolone do lat 18-tu* [Only for under 18s].<sup>21</sup> It should be mentioned (and I will come back to this question) that one of the authors of the lyrics was Kazimierz Winkler – the same who had written *Piosenka z kółkiem* a few years earlier. Teenagerhood in Czerwone Gitary's his is described thus:

<sup>16</sup>Czerwono-Czarni, *Czy krasnoludki są na świecie* [Do dwarfs exist?], the 8th song on the album *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

<sup>17</sup>Czerwono-Czarni, *Tato, kup mi džinsy* [Dad, buy me a pair of jeans], the 13th song on the album *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

<sup>18</sup>Maria Szabłowska, *Cały ten big beat* [All that big beat] (Łódź: Opus, 1993), 15.

<sup>19</sup>Waław Panek, *Jazz, beat i rozrywka* [Jazz, Beat and Entertainment] (Warsaw: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973), 45.

<sup>20</sup>Krzysztof Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL* [Official and private life of young people in the times of the Polish People's Republic] (Warsaw: Rosner & Wspólnicy, 2006), 337–343.

<sup>21</sup>Czerwone Gitary, *Dozwolone do lat 18-tu* [Only for under 18s], the 7th song on the album *Czerwone Gitary 3* (Muza, 1968).

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

We can't go to the movies today  
 It's only for over 18s  
 We can't say "my boyfriend," "my girlfriend"  
 It's only for over 18s  
 Am I allowed to fall in love with you  
 In your smile and in your glowing eyes?  
 Or will someone say in a stern voice  
 "It's only for over 18s"?

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

This chorus is repeated by the older brother  
 "It's only for over 18s"  
 So, you dream at night about, you guessed it  
 "It's only for over 18s"

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

But we can go on a date with the spring  
 It's only for under 18s  
 Laugh, sing songs way too loud  
 It's only for under 18s  
 Have fun in the snow in the winter  
 It's only for under 18s  
 Say "howdy" to your girlfriend  
 It's only for under 18s

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

A new chorus is repeated by the wind  
 "It's only for under 18s"  
 So, you dream at night about you know what  
 "It's only for under 18s"

The lyrics may be divided into two parts: a list of activities for “over 18s” and things suitable for “under 18s.” According to this peculiar guide for teenagers, under 18s are not allowed to go to the cinema, publicly express their feelings by calling their partner “boyfriend” or “girlfriend,” and perhaps they are not even allowed to fall in love with another person. They are allowed to, however, say “serwus” (which was a fairly cool but neutral greeting in the late 1960s)<sup>22</sup> to their crush, laugh together, sing songs and throw snowballs at each other. The lyrics to the song by Czerwone Gitary, the leading big-beat band of their time, mark a clear line between childhood and adulthood, and it is simply the moment one turns 18. There is no question of any transitional period, i.e., teenagerhood, nor are the actual actions or desires of teenage Poles described. Back in the 1980s, B. Lee Cooper pointed out that it is important not to look at pop song lyrics only as a reflection of the author's feelings and thoughts, but also, and perhaps most of all, as a testament to social changes.<sup>23</sup> These changes were not re-

<sup>22</sup>“Serwus”, now outdated, can be somehow compared to “howdy”, “ahoy”, or “ciao”.

<sup>23</sup>B. Lee Cooper, “A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom”, *The Social Studies* 2 (1980): 71–76.

flected in Winkler's lyrics. Another song by Czerwone Gitary, *Nikt nam nie weźmie młodości* [Nobody will take our youth away from us],<sup>24</sup> was also clearly pedagogical. It criticized young people's antics and showed how they should behave: "nie chcemy pić wina" [we don't want to drink wine], "nie warto w karty grać" [we don't want to gamble], "latarni wcale nie chcemy tłuc" [we don't want to break streetlamps], "spędzamy w domu każdą noc" [we spend every night at home].

One can find out just how unrealistic and didactic in nature the image of adolescence presented in the two above-mentioned songs by Czerwone Gitary was by comparing it with the lyrics to a less popular big-beat song from the same period, namely *Osiemnaście lat* [Eighteen]<sup>25</sup> by Czarne Golfy [The Black Turtle-necks], a band that ultimately did not manage to win Poland over, even though many thought they could. Roman Stinzing and Andrzej Icha explain that "the band was considered the best in the Tri-City."<sup>26</sup> Czarne Golfy were indeed a unique band, as seen in the lyrics to *Osiemnaście lat*:

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

Your school shield is no longer on your sleeve  
You don't wear the white blouse no more  
Black coffee every evening  
Coffee – and he

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

You hang out at the hairdresser  
You wear lipstick  
Every morning you shove  
Your ID into your purse

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

You've blown  
Eighteen candles on your birthday cake  
Your mother has put  
Blackcurrant wine on the table  
High school graduation tune  
Is in the past now  
And the school shield  
Is no longer on your sleeve

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

You can go to the movies  
And watch everything you want  
And, even though you do not like it  
You can and will smoke cigarettes

<sup>24</sup>Czerwone Gitary, *Nikt nam nie weźmie młodości* [Nobody will take our youth away from us], the 10th song on the album *Czerwone Gitary 2* (Muza, 1967).

<sup>25</sup>Czarne Golfy, *Osiemnaście lat* [Eighteen], a song from the CD attached to the book: Roman Stinzing, Andrzej Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych* [Motława-Beat. The Tri-City big-beat scene in the 1960s] (Gdański Kantor Wydawniczy, 2009).

<sup>26</sup>Stinzing, Icha, 31.

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

Sometimes, when nobody can see  
 You read “Filipinka”  
 And dream about  
 Those good old times at school

This vision of turning 18 is much more ambiguous, and therefore more credible. A young girl has just turned 18, as evidenced not only by certain symbols, a school shield that is no longer on her sleeve and her new ID, but also by her actions: drinking coffee, dating (seen as nothing unusual), drinking alcohol, going to the hairdresser, wearing makeup, and smoking. Interestingly, this is not a black and white naive vision: the girl smokes cigarettes but does not like it and does it for show; she also still secretly reads “Filipinka” [Philipine], although she knows that at her age it may be seen as childish.<sup>27</sup> It is clear that she is somewhere in-between childhood and adulthood. The lyrics show a significant transformation that took place in the 1960s in the lives of teenage girls. As Katarzyna Stańczak-Wiślicz observes: “Attending high school was becoming the new norm. [...] For girls, growing up began to be associated with going to school or acquiring professional training and not just with entering the matrimonial market. [...] A seventeen- or eighteen-year-old young woman, previously expected to marry right away, became a teenage girl: she studied and worked, wanted to date but not to marry, not just yet.”<sup>28</sup>

Interesting depictions of teenagerhood may also be found in the works of other less known big-beat bands. For example, in their song *Na wagary* [Playing truant]<sup>29</sup> Minstrele [The Minstrels] from Lublin sing about teenagers (“każdy ma 16 lat” [everyone is 16]) who want to enjoy a nice day (“w dzień upalny szkoda słońca” [let’s not waste a warm sunny day]) and decide to play truant (“na wagary chodzisz ty i chodzę ja” [I play truant and you do too]), so that they can forget about everyday problems (“lekarstwo na zmartwienia to wagary” [playing truant is a cure for worries]) and learn new things (“na wagarach możesz poznać cały świat” [you can learn about so many things when you’re not at school]).

In the latter half of the 1960s, teenage big-beat fans could listen to songs that not only met their expectations in terms of music (following current Western trends), but also seemed to address real life problems in the lyrics. In reality, however, the image of adolescence in most big-beat lyrics was distorted. The songs of the most popular bands were educational and didactic in nature: they did not describe how young people truly behaved but rather how they should behave. A more realistic image of teenage life could be found in the songs by less known local bands, which did not get the chance to release many LPs or appear on TV.

<sup>27</sup> „Filipinka” was a magazine for teenage girls, and adult women rather tended to read magazines like “Kobieta i Życie” [Woman and Life].

<sup>28</sup> Katarzyna Stańczak-Wiślicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* [Women in Poland 1945–1989. Modernity, equality, communism] (Kraków: Universitas, 2020), 217–218.

<sup>29</sup> Minstrele, *Na wagary* [Playing truant], the 1st song on the album *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966–1969* [Shaggy friends. Archival recordings from 1966–1969] (Kameleon Records, 2020).

## "Don't be such a Beatle," or a generational conflict

Big-beat songs about and for teenagers could not ignore a very important part of the teenage life, namely the teenage music itself. This is how real self-referentiality gradually began to be more and more noticeable in big-beat works. However, these songs about foreign and Polish idols and their fans also contained some didactic themes. In 1964, during the international wave of Beatlemania, Niebiesko-Czarni recorded the song *Nie bądź taki Bitels* [Don't be such a Beatle].<sup>30</sup> The lyrics were written by the band's manager, Walicki (under the pseudonym Jacek Grań), and read:

„Nie bądź taki Bitels”, mówi do mnie tata	“Don't be such a Beatle,” my dad tells me
A mama, jak to mama: „Do fryzjera idź”	And my mom adds: “Cut your hair”
„Bo za tobą fryzjer z nożyczkami lata”	“Because the barber is chasing after you”
„Zetnij wreszcie kudły, wstydz się synu, wstydz”	“Cut your long hair, shame on you, my son”
A ja na to tacie: „Tato zacofany”	And I say to my dad: “Dad, you're old”
„Tato nawet nie wie, taka moda dziś”	“You don't even know what is fashionable”
A już co do mamy, taką mamy mamę	And as for my mom, it's just who she is
Że o Liverpoolach nie słyszała nic	She's never heard about the band from Liverpool
Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie	Cut your long hair, listen to your mother
Wiemy, że to trudno – sami mamy mamę	We know it's hard – we have moms too
Więc gdy mama gdera, jedna rada na to	So, when your mom complains, all you can do is
Do fryzjera, bracie, do fryzjera idź	Cut your long hair, brother
Zrób to choć dla mamy, zrób to choć dla taty	Do it for your mom, do it for your dad
Przecież z rodzicami trzeba dobrze żyć	After all, you have to get on with your parents

The very title suggests that it is a self-referential song about teenage music. Soon, however, it turns out that it was not about the Beatles, but the Polish fans of the fab four from Liverpool. Moreover, the lyrics of the song describe these young fans in a critical way, suggesting that they blindly follow Western trends (“You don't even know what is fashionable”). A symbolic expression of this obsession with the West is the long hair that the parents do not like. It was a reflection of a real generational conflict which developed in Poland in the 1960s. As Anna Pelka observes, “in the 1960s, the generation of parents watched in horror as their sons grew long hair.”<sup>31</sup> In one of the episodes of the Polish TV series *Wojna domowa* [War at home], the parents of the young protagonist Paweł, Mr. and Mrs. Jankowski, saw their son's long hair as their parental failure.<sup>32</sup> And what solution to this generational conflict is offered

<sup>30</sup>Niebiesko-Czarni, *Nie bądź taki Bitels* [Don't be such a Beatle], the 3rd song on the album *Czas jak rzeka* [Time like a river] (Pronit, 1964).

<sup>31</sup>Anna Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL* [Texas-land. Youth trends in the People's Republic of Poland] (Warsaw: Trio, 2007), 66.

<sup>32</sup>Jerzy Gruza, *Wojna domowa* [War at home], episode 2 *Bilet za fryzjera* [Ticket for going to the barber] (Zespół Filmowy Syrena, 1965).



in the aforementioned song by Niebiesko-Czarni? Walicki's lyrics state it directly: "Cut your long hair, listen to your mother."

A similar look at teenage music (and fashion) may also be found in other big-beat songs from the early 1960s; for example, in Czerwono-Czarni's 1963 hit song *O mnie się nie martw* [Don't you worry about me].<sup>33</sup> Katarzyna Sobczyk sings the lyrics written by Kazimierz Winkler; she is addressing a man who is the embodiment of all evil ("Same zmartwienia tylko przez ciebie mam" [You only make me worry]). One of the reasons for the misunderstanding between the two is that they listen to different music: "Zawsze lubiłam stare piosenki, a ty wolałeś big beat" [I've always liked the old songs and you preferred big beat]. Why would big beat be criticized in songs that were allegedly targeted at young people? If we look at the people who wrote lyrics to big-beat songs at the time, such as Zbigniew Kaszukur, Jerzy Kleyny, Franciszek Walicki, or Kazimierz Winkler, we discover that they were born in the 1920s and, as in Winkler's case, even in the late 1910s. As Walicki observed, "There was a significant age difference between me and my protégés. We belonged to different generations, we had different mentalities, we dressed differently, acted differently, even talked differently."<sup>34</sup> The lyricists were a generation older than most members of big-beat bands and their fans; it was difficult for them to understand the needs and problems of young people, so they described them from their own, often didactic, perspective.

"Who can resist us?," or accepting big beat

"Diluted big beat" from the first half of the 1960s, with its softened sound and didactic lyrics, brought about at least one positive effect. In the following years, the acceptance of big beat among older generations of Poles gradually increased. This trend was also reflected in the lyrics, especially in the self-referential big-beat song *Trzysta tysięcy gitar* [Three Hundred Thousand Guitars]<sup>35</sup> from Czerwono-Czarni's first LP:

Z początku było nas bardzo mało	At first, there were very few of us
Jak dobrych rymów w piosence	Like good rhymes in a song
Chłopcy, dziewczęta – radio podało	Boys, girls – the radio reported that
Jest nas już trzysta tysięcy	There are already three hundred thousand of us
Chłopcy, dziewczęta, któż nam się oprze	Boys, girls, who can resist us
Aż trudno temu dać wiarę	It's hard to believe
Właśnie sprzedano – radio podało	The radio announced that
Trzystutysięczną gitarę	The three hundred thousandth guitar has just been sold

<sup>33</sup>Czerwono-Czarni, *O mnie się nie martw* [Don't you worry about me] (Pronit, 1963).

<sup>34</sup>Walicki, 128–129.

<sup>35</sup>Czerwono-Czarni, *Trzysta tysięcy gitar* [Three Hundred Thousand Guitars], the 11th song on the album *Czerwono-Czarni* (Muza, 1966).

Trzysta tysięcy gitar nam gra	Three hundred thousand guitars are playing for us
Żyć, nie umierać	Life's great
Trzysta tysięcy gitar co dnia	Three hundred thousand guitars every day
Żyć, nie umierać	Life's great
O tych gitarach każdy z nas śnił	We all dreamed about these guitars
I forszę zbierał	And we were all saving money
Trzysta tysięcy woła od dziś	Three hundred thousand are calling since today
Żyć, nie umierać	Life's great

The lyrical subject of this song (sung by Karin Stanek) addresses Polish boys and girls, singing on their behalf: "There are already three hundred thousand of us." We soon learn that the number in question is the number of guitars sold in the People's Republic of Poland – guitar being a true symbol of the popular music of that time. The lyrics are not as critical of big beat as the other songs, and they even refer to this musical phenomenon enthusiastically – Stanek repeats in the chorus "żyć, nie umierać" [life's great].

What caused this change? Firstly, it is worth noting that Wojciech Młynarski and Krzysztof Dzikowski who wrote *Trzysta tysięcy gitar* were born at the turn of the 1930s and 1940s; so, they were much younger than, for example, Walicki. Secondly, let us read the lyrics again and analyze how they describe Polish big beat. Młynarski and Dzikowski pay attention primarily to the fact that young people are interested in playing musical instruments. And while big beat received a lot of criticism in the 1960s, getting teenagers to play music was universally praised. The musicologist Paweł Beylin believed that this was the greatest advantage of big beat: "The most important thing in all of this is that we are dealing here with an authentic mass musical movement. It is an unprecedented opportunity to spread musical knowledge; never have we witnessed anything like this in our history."<sup>36</sup> Waław Panek observes that parents were also happy: "If they saw that their offspring wanted to play music after school, they readily agreed to it, because it was better to play big beat than loaf about and have no interests at all. Besides, even for the most conservative parents playing music as a form of entertainment is and has been accepted as an important part of education."<sup>37</sup> Thus, it is not surprising that Karin Stanek could sing about "three hundred thousand guitars" in such an enthusiastic way.

### "This is us," or Czerwone Gitary's self-creation

An equally positive attitude to big beat may be found in another song from the same period performed by Czerwone Gitary [The Red Guitars]. This time, however, big-beat self-referentiality is additionally supplemented by conscious self-creation, which, as we will see, was

<sup>36</sup>Paweł Beylin, *O muzyce i wokół muzyki. Felietony* [About music and around music. Essays] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973), 67.

<sup>37</sup>Panek, 43.

this band's signature strategy. I refer to the song *To właśnie my* [This is us]<sup>38</sup> from the band's first LP also titled *To właśnie my*:

Tak, to właśnie my	Yes, this is us
Cała piątka znów przed wami	All five are standing in front of you
Tak, to właśnie my	Yes, this is us
Już zabawę zacząć czas	It's time to start having fun
Kto chce posłuchać nas	Who wants to hear us
Kto chce się bawić tak jak my	Who wants to have fun like us
Jak właśnie my	Just like us
Niech odrzuci troski na bok	Should forget about their worries
Czas nie liczy się	As time stops
Kiedy zaczynamy grać	When we start to play
Choć na kilka chwil	Just for a few moments
Zapomnijcie o zmartwieniach	Forget about your worries
Bo możecie dziś	Because today you can
Razem z nami bawić się	Have fun with us

The lyrics, symptomatically, were not written by hired lyricists but by the members of the band themselves; they describe not only the Polish big-beat scene, but also refer directly to the musicians of Czerwone Gitary. While in classical poetics identifying the lyrical subject with the author is at times incorrect, in this case such an assumption seems to be justified. The song is sung together by the whole band – the band is introducing themselves to the audience (“to właśnie my/ cała piątka znów przed wami” [This is us/ All five are standing in front of you]) and inviting them to have fun together. It is not only big beat as such that is positively described but Czerwone Gitary's music itself (“czas nie liczy się/ kiedy zaczynamy grać” [Time stops/ When we start to play]). Similar messages may also be found in the lyrics to the band's other songs: *Baw się razem z nami* [Have fun with us]<sup>39</sup> (“kiedy jesteś smutny lub zły, nudzisz się śmiertelnie, to my rozbawimy ciebie prędko” [when you are sad or angry, you are bored to death, we will entertain you]), *Pięciu nas jest* [There's five of us]<sup>40</sup> (“pięciu może podbić świat, czterech na gitarach gra – czy ktoś ma chęć przyłączyć się?” [five people can conquer the world, four are playing guitars – does anyone want to play with us?]), *Nie zadzieraj nosa* [Don't put on airs]<sup>41</sup> (“już za parę minut będziesz przyjacielem całej naszej piątki” [in just a few minutes you'll be friends with all five of us]).

<sup>38</sup>Czerwone Gitary, *To właśnie my* [This is us], the first song on the album *To właśnie my* [This is us] (Pronit, 1966).

<sup>39</sup>Czerwone Gitary, *Baw się razem z nami* [Have fun with us], the 14th song on the album *Nie daj się nabrać na byle co. Nagrania archiwalne z 1965 roku* [Don't be fooled by easy tricks. Archival recordings from 1965] (Kameleon Records, 2016).

<sup>40</sup>Czerwone Gitary, *Pięciu nas jest* [There's five of us], the 9th song on the album *To właśnie my*.

<sup>41</sup>Czerwone Gitary, *Nie zadzieraj nosa* [Don't put on airs], the 3rd song on the album *To właśnie my*.

It should also be emphasized that Czerwone Gitary's recordings and live performances (the band would open their concerts with *To właśnie my*; for example, at the "Popołudnie z młodością" [Afternoon with Youth] during the 5th National Festival of Polish Song in Opole in 1967) were closely interconnected. As a result, young people who listened to the band's albums could feel as if they had attended the concert of their favorite group. It helped Czerwone Gitary to create its image even better.

### "The big fight is on," or a look at big beat concerts

Simon Frith observes that when it comes to analyzing songs, "performing rites," especially during a live performance, are as important as the lyrics.<sup>42</sup> Therefore, at the end of this article, let us turn to big beat concerts. I shall focus on the songs by a less known band, namely Neptuny [The Neptunes] from Szczecin. In 1966, the band played at the Gliwice big beat festival, where they performed the song *Zabawa w Gliwicach* [Party in Gliwice],<sup>43</sup> which was probably written specifically for this event. The song was not only performed live, but also its lyrics referred to big beat concerts in an extremely self-referential (and, as will soon become clear, a bit self-ironic) fashion. Particular attention is paid here to the lines which describe the reactions of the audience:

Ktoś wspomina dawne czasy, miły	Someone remembers the old days, the sound
skrzypiec ton	of the violin
Nie podoba mu się zespół: „Chałturnicy,	He doesn't like the band: "Go away, you're
won!"	cheap!"
Drugi znowu na ten temat inne zdanie ma	Someone else has a different opinion
W rękę pała i po plecach rhythm and blues	With a baton in his hand, he's playing
mu gra	rhythm and blues
Z okien pryska szkło, wielka bójka trwa	He's breaking windows, the big fight is on
Dużo zwolenników zespół bigbeatowy ma	The big beat band has a lot of fans

Neptuny never achieved national fame, and the song in question only after many years found its way onto the compilation album *Ze szpulowca bigbeatowca* [The big-beat reel]. In the booklet, Mariusz Owczarek suggests that the words "w rękę pała" [a baton in his hand] refer to policemen pacifying riots during a big beat concert. It seems, however, that Neptuny are talking about a conflict among audience members, namely those who are fans of older music ("the sound of the violin") and those who love modern sounds. It is the latter (and not the police) who use force, "playing rhythm and blues on their opponents' backs" with a baton.

<sup>42</sup>Simon Frith, *Facing the Music* (New York: Pantheon Books, 1988), 107.

<sup>43</sup>Neptuny, *Zabawa w Gliwicach* [Party in Gliwice], the 8th song on the album *Ze szpulowca bigbeatowca* [Big beat reel](GAD Records, 2019).

This image engages in an interesting dialogue with the images of youth music concerts described in the communist press. In his article about Rhythm & Blues' concert in Mirowska Hall in Warsaw, Daniel Passent writes about "the police who illuminated the hall with floodlights, escorting the fans who had taken their shirts off, with the rest of the audience protesting vocally;" Passent was surprised that the concert was organized "in the biggest hall in Warsaw and not in the woods."<sup>44</sup> Ludwik Erhardt in *Ruch Muzyczny* [Musical Movement] called the audience gathered at Czerwono-Czarni's concert "a crowd of young barbarians;" while he could not recall any reprehensible antics by audience members, he lamented the very fact that such a concert was organized at the Philharmonic.<sup>45</sup> Polish and foreign band members were also accused of hooliganism. *Jazz* magazine conducted an opinion poll, asking ordinary Poles who the Beatles were. One of the respondents was supposed to answer: "They used to sing in the streets and somehow made their way onto the radio. I know, because before the war we also had some street musicians, however, they weren't hooligans."<sup>46</sup>

The lyrics to big-beat songs usually did not address such allegations. Therefore, the evocative and, at the same time, ironic nature of *Zabawa w Gliwicach*, especially considering Neptuny's rather heavy guitar sound, confirms the thesis that local less known big-beat bands show this musical phenomenon in a different light, one that cannot be found in the songs written and performed by the most popular big-beat bands signed by the Polish national record label Polskie Nagrania [Polish Records].<sup>47</sup>

### "We will not go down in history," or the decline of the big beat scene

The turn of the 1960s and 1970s was both a period of interesting musical explorations and, unfortunately, the beginning of the end of big beat in Poland. Katarzyna Gärtner's *Msza beatowa "Pan przyjacielem moim"* [The Beat Mass "The Lord is my friend"], performed first by Trapiści [The Trappists] and then by Czerwono-Czarni, successfully combined the form of the Mass with big-beat sound. Skaldowie experimented with the folk (Goral) music of Podhale and classical music, the best example of which is the song *Krywaniu, Krywaniu* which opens the album *Krywań, Krywań*.<sup>48</sup> The so-called "awangarda beatowa" [big-beat avant-garde] bands, in turn, experimented with psychedelic rock, playing long compositions inspired by the hippie movement, in which they tried to answer existential questions about man's place in the world, such as, for example, in *Pytanie czy hasło* [A question or a slogan] by Romuald i Roman [Romuald and Roman]. They also allusively referred to the use of drugs,

<sup>44</sup>Daniel Passent, "A rachunki odrobione?" [Did you do your math homework?], *Polityka* 39 (1959): 2.

<sup>45</sup>Ludwik Erhardt, "Niesmaczny przekładaniec" [Tasteless medley], *Ruch Muzyczny* 12 (1963): 7.

<sup>46</sup>Tadeusz Matulewicz, "Wyniki prywatnej ankietki" [Results of a private opinion poll], *Jazz* 4 (1966): 7.

<sup>47</sup>More on the benefits of researching lesser-known local big-beat groups cf. Patryk Mamczur, "Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60." [Big beat from community centers. Garage rock in the People's Republic of Poland in the 1960s], *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.

<sup>48</sup>Kriváň is a mountain in the High Tatras, Slovakia (translator's note).

as, for example, in Romuald i Roman's *Towarowy rusza do Indii* [Train rides to India], whose title refers to Tri, a drug popular among Polish hippies.<sup>49</sup>

At the same time, criticism of big beat music intensified in the press. In 1969, in *Jazz* magazine, Lech Terpiłowski wrote about the "overbearing dictates of young people, which set the tone for" the nation's musical interests.<sup>50</sup> In 1970, Mirosław Dąbrowski, the head of programming of Polish Radio, admitted that the music of big-beat bands was "broadcast on the radio with too much tolerance" and that "the choice of songs should be better coordinated," expressing the hope that "a stricter selection would allow more more space for songs from other people's democratic republics" (as "everyone knows that these songs are very nice").<sup>51</sup> At the 7th Congress of the Polish United Workers' Party in November 1972, Edward Gierek concluded that "a socialist state cannot be neutral as regards content targeted at our youth, as regards anything that shapes the worldview and ideological attitudes of young people."<sup>52</sup>

On February 28, 1973, Polish Radio broadcast the last program prepared at the Młodzieżowe Studio "Rytm" [Teenage Studio "Rhythm"], which played a huge role in the big beat scene, and the studio itself was closed. In March 1973, the last of the so-called big-beat avant-garde festivals in Kalisz took place (namely the III Festiwal Młodzieżowej Muzyki Współczesnej [3rd Contemporary Teenage Music Festival]). On the Radio and Television Committee, Włodzimierz Sokorski, who was a fan of big beat, was replaced as chairman by Maciej Szczepański, and the Department of Theater, Music and Stage was established at the Ministry of Culture and Art in order to control the popular music scene even more closely. As Andrzej Korzyński concluded years later, "a completely different model of the song became dominant then. [...] You had to make sure that the miners, steel workers and farm workers were happy; you had to march in step and wave your hands. Songs for teenagers were a problem."<sup>53</sup> In 1973, the big-beat scene *de facto* ceased to exist.

The feeling of the impending end may be found in the last self-referential big-beat song which I will briefly analyze in this article, namely *Nie przejdziemy do historii* [We will not go down in history]<sup>54</sup> by Krzysztof Klenczon and his band Trzy Korony<sup>55</sup> [Three Crowns] (founded after he left Czerwone Gitary):

<sup>49</sup>Tri, containing trichloroethylene, was inhaled — somehow resembling "sniffing glue".

<sup>50</sup>Lech Terpiłowski, "Co nam zostanie z tamtych lat?" [What's left from the good old days?], *Jazz* (3 (1969): 9.

<sup>51</sup>"Mniej giełd i plebiscytów w radio" [Fewer popularity contests on the radio], *Jazz* 9 (1970): 16.

<sup>52</sup>Edward Gierek, *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972* [You are our future. Selection of speeches 1971–1972] (Warsaw: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978), 55; quote after: Bogusław Tracz, "Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku" [Stop the moral subversion of the West. The communist party and the changes in youth culture in Poland in the 1960s and 1970s], in: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu* [This is youth. Youth in communist ideology and policies], ed. Dariusz Magier (Lublin – Radzyń Podlaski: Libra, 2016), 435.

<sup>53</sup>Maria Szabłowska, *Cały ten big beat* (Łódź: Opus, 1993), 18–19.

<sup>54</sup>Krzysztof Klenczon and Trzy Korony, *Nie przejdziemy do historii* [We will not go down in history] the 6th song on the album *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony* (Pronit, 1971).

<sup>55</sup>Trzy Korony is a summit in the Pieniny Mountains, Poland.

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

We will not go down in history  
 Pompous as in songs  
 We will not be glorified  
 With guitars in our hands  
 Yellow dust will cover  
 Our trembling shadows  
 Like rolling stones  
 From a sky-high mountain

Nie przejdziemy do historii  
 I literatury  
 Nie będziemy stali strojni  
 W brązy i marmury  
 Świat się nagle jak kołyska  
 Wokół zakolebie  
 I znajdziemy naszą przystań  
 Nim zgubimy siebie

We will not go down in history  
 And in literature  
 We will not be made  
 Into bronze or marble statues  
 The world will suddenly rock  
 Like a cradle  
 And we'll find our haven  
 Before we lose ourselves

The lyrics were written by Andrzej Kuryła (who also wrote songs for Romuald i Roman), who imbued them with interesting references to contemporary rock music. “Rolling stones” is a fairly obvious reference to the Rolling Stones, and in the original version the second verse ended with the words “i znajdziemy cichą przystań w diamentowym niebie” [and we will find a quiet haven in the diamond sky], which, in turn, was supposed to be a reference to The Beatles’ *Lucy in the Sky with Diamonds*. Above all, however, the song in question envisions the impending end of an era in popular music and in the lives of artists. Klenczon sings that he and others like him “will not go down in history and literature” – it is an anti-manifesto of the big-beat generation, apparently convinced that their work would not withstand the test of time. Particular attention should also be paid to the lines “nie będziemy stali strojni w brązy i marmury” [we will not be carved into bronze or marble statues]. The fact that Klenczon sings that no one will erect a monument to honor him in a very interesting way corresponds to one of the oldest known manifestations of self-referentiality in literature, i.e., Horace’s poem from 23BC and his conviction that he built “a monument more lasting than bronze.”<sup>56</sup> This observation may act as a framing device for this article. And although in the end Klenczon, like other stars of the big beat scene, found a prominent place in the history of Polish popular music, the song *Nie przejdziemy do historii* remains a fascinating testimony to the decline of Polish big beat at the turn of the 1960s and 1970s.

## Conclusion

The above analysis, concerning over a dozen selected big-beat songs, draws attention to an interesting finding. Songs, whether recorded live or in the studio, have long been the main subject of research for popular music studies scholars but researchers who want to trace the

<sup>56</sup>Odes III: XXX, translated by Sarah Powell.

reception of music in society still refer to other sources: articles, press releases, reviews, interviews. Meanwhile, as can be seen, it is also worth examining the lyrics, as artists, in a clearly self-referential way, address in them themselves, their music and their fans.

While this is not a new observation, since the self-referential aspect of other, especially foreign, performers has already been described, the fact that such a high level of self-awareness may be found in Polish big-beat songs is somewhat surprising. This proves that although the big beat scene appeared almost out of the blue and disappeared just as quickly, the people who created it felt that big beat was a really important phenomenon in the wider musical history of the People's Republic of Poland.

Respectively, an in-depth analysis of the lyrics shows that the image of adolescence presented in them is distorted, and the opinions about big beat music are not as positive as one might expect, especially when compared to the lyrics of American or British songs from the same period. This is due to the fact that although big beat was originally music for teenagers, it was subject to strict control by adults. As Joanna Sadowska writes, "The People's Republic of Poland was a kind of gerontocracy."<sup>57</sup> Decision-makers who controlled national cultural policies, managers, as well as composers and songwriters were, in most cases, people one or even two generations older than big beat fans and band members. That is why songs about the lives of teenagers often turned out to be didactic. The situation changed somewhat in the latter half of the 1960s, when younger people, including band members, began to write lyrics, but, as we know, the big beat scene *de facto* ceased to exist in the early 1970s.

This notwithstanding, what Krzysztof Klenczon sang about did not come true and big beat ultimately went down in history. Although our knowledge about big beat is still far from complete, as new archival recordings are still being found and research on this genre began to be conducted only recently, we can say that the belief in the unique nature of big beat self-referentially expressed by some artists back in the 1960s and 1970s turned out to be absolutely true in retrospect.

translated by Małgorzata Olsza

<sup>57</sup> Joanna Sadowska, "Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności" [Polish youth in the 1960s and the 1970s. A study of attitudes, aspirations, areas of interest and activities], *Spółeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć* [The society of the Polish People's Republic. History, culture, memory], vol. 1, ed. Stanisław Jankowiak (Poznań: Instytut Historii UAM, 2011), 155.



## References

- Beylin, Paweł. *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Cooper, B. Lee. "A Popular Music Perspective. Challenging Sexism in the Social Studies Classroom". *The Social Studies* 2 (1980).
- Doroszewski, Witold. *O kulturę słowa*. Volume II. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Erhardt, Ludwik. "Niesmaczny przekładaniec". *Ruch Muzyczny* 12 (1963): 7.
- Frith, Simon. *Facing the Music*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Gaszyński, Marek. *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*. Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk, 2012.
- Gierek, Edward. *Jesteście wielką szansą. Wybór przemówień 1971–1972*. Warsaw: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1978.
- Gradowski, Mariusz. *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej, 1957–1973*. Warsaw: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018.
- Grądział-Wójcik, Joanna. "Literature's Perpetuum Mobile, or A Few Words on Self-Referentiality". *Forum of Poetics* 2 (2015): 108–117.
- Kopaliński, Władysław. "Autentyczny widz". *Życie Warszawy*. 2 May 1959.
- Kosiński, Krzysztof. *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w czasach PRL*. Warsaw: Rosner & Wspólnicy, 2006.
- Mamczur, Patryk. "Big beat z domów kultury. PRL-owski garage rock lat 60.". *Piosenka. Rocznik kulturalny* 8 (2020): 186–195.
- Matulewicz, Tadeusz. "Wyniki prywatnej ankietki". *Jazz* 4 (1966): 7.
- "Mniej giełd i plebiscytów w radio". *Jazz* 9 (1970): 16.
- Panek, Waclaw. *Jazz, beat i rozrywka*. Warsaw: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1973.
- Passent, Daniel. "A rachunki odrobione?". *Polityka* 39 (1959): 2.
- Pelka, Anna. *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*. Warsaw: Trio, 2007.
- Sadowska, Joanna. "Młodzież polska lat 60. i 70. Próba charakterystyki postaw, dążeń, obszarów zainteresowań i aktywności". *Społeczeństwo PRL. Historia, kultura, pamięć*, vol. 1, ed. Stanisław Jankowiak. Poznań: Instytut Historii UAM, 2011.
- Stańczak-Wiślicz, Katarzyna, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020.
- Stinzing, Roman, Andrzej Icha. *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*. Gdańsk: Gdański Kantor Wydawniczy, 2009.
- Szabłowska, Maria. *Cały ten big beat*. Łódź: Opus, 1993.
- Szary-Matywiecka, Ewa. "Autotematyzm". In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, ed. Alina Brodzka et al. Wrocław–Warsaw–Kraków: Ossolineum, 1995. 54–62.
- Terpiłowski, Lech. "Co nam zostanie z tamtych lat?". *Jazz* 3 (1969): 9.
- Tracz, Bogusław. "Powstrzymać dywersję moralną Zachodu. Partia komunistyczna wobec przemian kultury młodzieżowej w Polsce lat 60. i 70. XX wieku". In: *To idzie młodość. Młodzież w ideologii i praktyce komunizmu*, ed. Dariusz Magier. Lublin–Radzyń Podlaski: Libra, 2016.
- Walicki, Franciszek. *Szukaj, burz, buduj*. Warsaw: TRZ, 1995.

## Discography

- Czerwone Gitary. *Baw się razem z nami*. The 14th song on the album *Nie daj się nabrać na byle co. Nagrania archiwalne z 1965 roku*. Kameleon Records, 2016.
- . *Dozwolone do lat 18-tu*. The 7th song on the album *Czerwone Gitary 3*. Muza, 1968.
- . *Nie zadzieraj nosa*. The 3rd song on the album *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- . *Nikt nam nie weźmie młodości*. The 10th song on the album *Czerwone Gitary 2*. Muza, 1967.
- . *Pięciu nas jest*. The 9th song on the album *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- . *To właśnie my*. The 1st song on the album *To właśnie my*. Pronit, 1966.
- Czerwono-Czarni. *Czy krasnoludki są na świecie*. The 8th song on the album *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Lucille*. The 3rd song on the album *Twist*. Muza, 1962.
- . *O mnie się nie martw*. Pronit, 1963.
- . *Piosenka z kółkiem*. The 10th song on the album *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Sweet Little Sixteen*. The 3rd song on the album *Elevator Rock*. Pronit, 1961.
- . *Tato, kup mi džinsy*. The 13th song on the album *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Trzysta tysięcy gitar*. The 11th song on the album *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.
- . *Wieczór na redzie*. The 2nd song on the album *Cztery mile za piec*. Pronit, 1963.
- Krzysztof Klenczon and Trzy Korony. *Nie przejdziemy do historii*. The 6th song on the album *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony*. Pronit, 1971.
- Minstrele. *Na wagary*. The 1st song on the album *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966-1969*. Kameleon Records, 2020.
- Neptuny. *Zabawa w Gliwicach*. The 8th song on the album *Ze szpulowca bigbeatowca*. GAD Records, 2019.
- Niebiesko-Czarni. *El soldado de levita*. The 2nd song on the album *Adieu tristesse*. Pronit, 1962.
- . *Na swojską nutę*. Muza, 1963.
- . *Nie bądź taki Bitels*. The 3rd song on the album *Czas jak rzeka*. Pronit, 1964.

# KEYWORDS

**big beat**

**R O C K**

*p o p u l a r m u s i c*

**ABSTRACT:**

The author focuses on Polish big-beat music from the 1960s and early 1970s. He analyzes the lyrics of selected songs from that period, pointing to their self-referential nature and explaining how big beat performers described their fans, themselves, and teenage music in their songs. Songs by both popular and less known local bands are analyzed. The analysis functions in a broader social and political context, and the study of lyrics is further supplemented with quotations from the contemporary press and statements by politicians, journalists, and managers. The author shows that the self-referentiality present in the lyrics of big-beat songs proves that Polish artists in the 1960s and early 1970s were aware of their lyrical and musical strategies.

*history of the People's Republic of Poland*

Polish music

**NOTE ON THE AUTHOR:**

Patryk Mamczur – Ph.D. student at the Faculty of History at the Jagiellonian University; a graduate of history, musicology, and American studies at the JU. His research interests include British and American popular music of the 1960s, its influence on Polish big-beat music of that era, as well as the methodology of popular music studies. He is a fan of psychedelic rock, garage rock and blues.

# „Jest nas już trzysta tysięcy”.

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

Patryk Mamczur

ORCID: 0000-0001-7833-9694

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

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

czach. Spróbujmy więc prześledzić, jaki charakter miała ta bigbeatowa autorefleksja, a więc co dokładnie śpiewali o big beacie polscy wykonawcy w latach 60. XX wieku oraz jaki miało to związanie z toczącą się w ówczesnym polskim społeczeństwie dyskusją o muzyce młodzieżowej. Aby lepiej zarysować kontekst epoki, zaczniemy od pokazania obrazów nastoletniości w piosenkach spod znaku „mocnego uderzenia”, a później przejdziemy do rzeczywistego bigbeatowego autotematyzmu, a więc utworów, w których polscy wykonawcy śpiewali o samych sobie i o roli wykonywanej przez siebie muzyki<sup>1</sup>.

Autotematyzm rozumiemy zgodnie z oryginalną koncepcją polskiego badacza Artura Sandauera, który zdefiniował ten termin w latach 40.–60. XX wieku (choć oczywiście przejawów autotematyzmu można doszukiwać się w dziełach o wiele starszych). Za autotematyczne uważał Sandauer – oraz inni nawiązujący do jego myśli badacze – takie utwory, w których zawarta jest refleksja dotycząca ich powstania, procesu twórczego, a także postaci samego twórcy i pozostawionej przez niego schedy<sup>2</sup>.

### „Piosenka z kółkiem”, czyli próba infantylizacji big beatu

Za pierwszy polski zespół bigbeatowy uważany jest powszechnie trójmiejski Rhythm & Blues (choć w momencie powstawania zespołu termin „big beat” jeszcze nie funkcjonował). Grupa ta pierwszy koncert zagrała w marcu 1959 roku w gdańskim klubie Rudy Kot i szybko osiągnęła sporą popularność, gromadząc na kolejnych występach tysiące młodych ludzi spragnionych nowoczesnej, inspirowanej zachodnimi trendami muzyki młodzieżowej. Równocześnie jednak w prasie oraz wśród partyjnych decydentów pojawiły się narzekania na wykonywaną przez Rhythm & Blues muzykę oraz na zachowania nastoletniej publiczności. Po koncercie zespołu w Katowicach, we wrześniu 1959 roku, opiekun grupy Franciszek Walicki został wezwany do miejscowego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, gdzie „Bardzo Ważna Osobistość”<sup>3</sup> miała poinformować go, że śląska młodzież „raz w tygodniu chciałaby kulturalnie wypocząć”, nie interesują jej „wynaturzone mody” pokroju rock and rolla, a rzeczony koncert w katowickim Torwarze „był ostatnim występem [...] zespołu”<sup>4</sup>. I rzeczywiście: wkrótce Ministerstwo Kultury i Sztuki rozesała do lokalnych wydziałów kultury i sztuki rad narodowych w całym kraju pismo, w którym zakazywano koncertów Rhythm & Bluesa w salach powyżej 400 miejsc, co w praktyce doprowadziło do rozwiązania zespołu w połowie roku 1960<sup>5</sup>.

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

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

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

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

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

W tym samym czasie powstała jednak kolejna grupa kierowana przez Walickiego, a więc Czerwono-Czarni. Jak wspominał sam Walicki, „miało to być w zasadzie ten sam zespół, tylko pod inną nazwą”<sup>6</sup>. Aby jednak uniknąć kolejnych trudności ze strony PRL-owskich władz, a także przypodobać się starszym pokoleniom polskiego społeczeństwa, Walicki i członkowie zespołu podjęli szereg decyzji zmieniających charakter twórczości Czerwono-Czarnych. Tak powstał termin „big beat”, pozwalający określać nową muzykę bez zbyt częstego sięgania po sformułowanie „rock and roll”, kojarzące się wyraźnie z popkulturą zachodnią. Kolejny z „kolorowych” zespołów Walickiego, Niebiesko-Czarni, popularyzował z kolei hasło „Polska młodzież śpiewa polskie piosenki”, mające sugerować, że big beat jest muzyką w pełni rodzimą, mającą niewiele wspólnego z trendami amerykańskimi czy brytyjskimi. Zmieniać zaczęła się także muzyka wykonywana w pierwszej połowie lat 60. przez Czerwono-Czarnych czy Niebiesko-Czarnych. Choć na pierwszych płytach EP (tzw. czwórkach) obu zespołów wciąż dominowały covery zachodnich przebojów rockandrollowych (czasem z tekstem oryginalnym<sup>7</sup>, czasem tłumaczone na język polski<sup>8</sup>), to na kolejnych krążkach pojawiać zaczęło się coraz więcej adaptacji polskich piosenek ludowych<sup>9</sup>, melodii latynoamerykańskich<sup>10</sup> czy radzieckich<sup>11</sup>. Były to kompozycje odległe od nowoczesnych trendów muzyki młodzieżowej, a zamiast tego – jak słusznie zauważa Mariusz Gradowski – „nawiązujące do starego kanonu dorosłej rozrywki”<sup>12</sup>.

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

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

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

<sup>6</sup> Walicki, 107.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W połowie lat 60. kwestia nastolatków zaczęła być szerzej dyskutowana, a nastoletniość wiązano w sposób bezpośredni z muzyką bigbeatową. Jak tłumaczył po latach Witold Pograniczny: „Była to muzyka młodych, naprawdę ich własna. [...] Przedtem młody człowiek po maturze zakładał przeniecowany garnitur po ojcu i stawał się dorosły. Rock jakby przedłużał naszą młodość”<sup>17</sup>. Wyraźnie zaczął zmieniać się też język samej młodzieży, w czym upatrywano sporych wpływów big beatu. Z jednej strony w codziennych rozmowach młodych ludzi zaczęły pojawiać się cytaty z bigbeatowych przebojów – muzykolog Wacław Panek opisywał to wówczas w charakterystyczny dla siebie sposób jako „używanie w rozmowach porzekadeł piosenkowych z obowiązującego w danym czasie młodzieżowego szlagieru”<sup>18</sup>. Z drugiej natomiast strony język nastolatków, młodzi bohaterowie i ich problemy zaczęły częściej trafiać do tekstów piosenek bigbeatowych, a niektóre z tych piosenek stawały się – jak określił to po czasie Krzysztof Kosiński – „muzycznymi manifestami” młodego pokolenia<sup>19</sup>.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

słością i jest to po prostu moment osiągnięcia pełnoletniości. Nie ma tu mowy o żadnym okresie przejściowym, a więc nastoletniości, brak też opisu rzeczywistych zachowań czy pragnień młodych Polaków mających kilkanaście lat. B. Lee Cooper już w latach 80. zwracał uwagę, że przy badaniu tekstów muzyki popularnej ważne jest, by nie patrzeć na nie tylko jak na odzwierciedlenie uczuć i przemyśleń autora, ale też – a być może przede wszystkim – jak na źródło do analizy szerszych przemian społecznych<sup>21</sup>. W tekście Winklera rzeczony przemiany odzwierciedlone nie zostały. Podobnie wychowawczy charakter ma też zresztą inna piosenka Czerwonych Gitar *Nikt nam nie weźmie młodości*<sup>22</sup>, krytykująca szereg zachowań, które nie przystoją młodym ludziom, i wskazująca, jak powinni się zachowywać: „nie chcemy pić wina”, „nie warto w karty grać”, „latarni wcale nie chcemy tłuc”, „spędzamy w domu każdą noc”.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>24</sup>Stinzing, Icha, 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

## „Nie bądź taki Bitels”, czyli konflikt pokoleniowy

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

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

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

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

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

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

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

wydłużającym się włosom i grzywkom swoich synów”<sup>28</sup>. W jednym z odcinków serialu *Wojna domowa* nad rzeczonym problemem pochylali się rodzice Pawła, państwo Jankowscy, którzy długie włosy syna traktowali jako swoją porażkę wychowawczą<sup>29</sup>. A jakie rozwiązanie tego pokoleniowego konfliktu proponuje przywoływana piosenka Niebiesko-Czarnych? Tekst Walickiego sugeruje młodym słuchaczom wprost: „Zetnij, bracie, kudły i nie rób na złość mamie”.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>31</sup>Walicki, 128–129.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>34</sup>Panek, 43.

## „To właśnie my”, czyli autokreacja Czerwonych Gitar

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

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

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

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

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

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

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

<sup>37</sup>Czerwone Gitary, *Pięciu nas jest*, utwór 9 na *To właśnie my*.

<sup>38</sup>Czerwone Gitary, *Nie zadzieraj nosa*, utwór 3 na *To właśnie my*.

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

## „Wielka bójka trwa”, czyli spojrzenie na koncerty bigbeatowe

Jak pisze Simon Frith, jeden z najważniejszych przedstawicieli *popular music studies*, w analizie piosenek równie ważne co ich teksty są okoliczności ich wykonania – szczególnie gdy mowa o występach na żywo<sup>39</sup>. Dlatego na końcu naszych rozważań pochyłmy się jeszcze nad kwestią koncertów bigbeatowych. W tym celu sięgniemy do kompozycji zespołu mniej znanego – szczecińskiej grupy Neptuny. W 1966 roku zespół ten wystąpił na gliwickim przeglądzie formacji bigbeatowych, gdzie zaprezentował napisany prawdopodobnie specjalnie na to wydanie utwór *Zabawa w Gliwicach*<sup>40</sup>. Piosenkę nie tylko wykonano na żywo, ale i sam jej tekst w sposób niezwykle autotematyczny (a także, co zaraz stanie się jasne, nieco autoironiczny) odnosił się do kwestii bigbeatowych koncertów. Szczególną uwagę zwraca tu fragment poświęcony reakcjom zgromadzonych na występie słuchaczy:

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

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

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

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

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



ale w największej państwowej hali w stolicy<sup>41</sup>. Ludwik Erhardt w „Ruchu Muzycznym” nazywał widzów zgromadzonych na koncercie Czerwono-Czarnych „tłumem młodych barbarzyńców” – co prawda nie potrafił przywołać żadnych nagannych zachowań publiczności, ale ubolewał nad samym faktem, że taki koncert odbył się w filharmonii<sup>42</sup>. O chuligańskie wybryki oskarżano też samych wykonawców, nie tylko zresztą polskich. W jednym z numerów magazynu „Jazz” przedstawiono wyniki sondy przeprowadzonej pośród spotkanych na ulicy ludzi, których pytano, „kto to są Beatlesi”. Jeden z respondentów miał odpowiedzieć: „To tacy co śpiewali na podwórkach, a teraz dostali się do radia. Ja wiem, bo przed wojną też tacy grali, tylko, że nie byli chuliganami”<sup>43</sup>.

Teksty utworów bigbeatowych zwykle nie odnosiły się do wspomnianych zarzutów. Dlatego też obrazowy, a jednocześnie ironiczny charakter *Zabawy w Gliwicach* – zwłaszcza w zestawieniu z dość ciężkim, gitarowym brzmieniem Neptunów – potwierdza tezę, że twórczość lokalnych, mniej znanych zespołów bigbeatowych pełna jest wątków, których próżno szukać w wydawanym przez Polskie Nagrania repertuarze najpopularniejszych wykonawców bigbeatowych<sup>44</sup>.

## „Nie przejdziemy do historii”, czyli schyłek sceny bigbeatowej

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

Jednocześnie w prasie ponownie nasiliła się krytyka muzyki bigbeatowej. W 1969 roku na łamach magazynu „Jazz” Lech Terpiłowski pisał o „apodyktycznym dyktacie młodzieży, która nadaje ton zainteresowaniom” muzycznym całego kraju<sup>45</sup>. Rok później Mirosław Dąbrowski, redaktor naczelny programów muzycznych Polskiego Radia, przyznawał, że muzykę zespołów bigbeatowych „nadawano w radio ze zbyt dużą tolerancją” i „należy niewątpliwie lepiej koor-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Podsumowanie

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

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

<sup>50</sup>Pieśń III, 30 w przekładzie Adama Ważyka.

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

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

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

## Bibliografia

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

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

## Dyskografia

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

---. *Tato, kup mi džinsy*. Utwór nr 13 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.

---. *Trzysta tysięcy gitar*. Utwór 11 na *Czerwono-Czarni*. Muza, 1966.

---. *Wieczór na redzie*. Utwór 2 na *Cztery mile za piec*. Pronit, 1963.

Krzysztof Klenczon i Trzy Korony. *Nie przejdziemy do historii*. Utwór 6 na *Krzysztof Klenczon i Trzy Korony*. Pronit, 1971.

Minstrele. *Na wagary*. Utwór 1 na *Kudłaci przyjaciele. Nagrania archiwalne z lat 1966-1969*. Kameleon Records, 2020.

Neptuny. *Zabawa w Gliwicach*. Utwór 8 na *Ze szpulowca bigbeatowca*. GAD Records, 2019.

Niebiesko-Czarni. *El soldado de levita*. Utwór 2 na *Adieu tristesse*. Pronit, 1962.

---. *Na swojską nutę*. Muza, 1963.

---. *Nie bądź taki Bitels*. Utwór 3 na *Czas jak rzeka*. Pronit, 1964.

# SŁOWA KLUCZOWE:

*m u z y k a   p o p u l a r n a*

**muzyka polska**

*big beat*

## **ABSTRAKT:**

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

*muzyka młodzieżowa*

# HISTORIA PRL

**NOTA O AUTORZE:**

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