

ARKADIUSZ TYDA

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID 0000-0002-7357-7391

MUZYCY POKOLENIA BIG-BEATU W ZIELONEJ GÓRZE W OKRESIE PRL

WSTĘP

Muzyka wywiera istotny wpływ na życie społeczeństw. Artyści wyrażają w swojej twórczości nie tylko uczucia, lecz także poglądy polityczne. To ostatnie było niezwykle trudne w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL), zwłaszcza gdy nie tworzyło się w którymś z największych miast w kraju. Zielona Góra do nich z pewnością nie należała, jednak miała swój szczególny klimat i młodzież – zafascynowaną The Shadows, a nieco później The Beatles – która pragnęła grać jak jej idole.

Celem artykułu jest zbadanie działalności muzyków i zespołów muzycznych wywodzących się z big-beatu, a działających w Zielonej Górze, na tle ówczesnych realiów społeczno-politycznych. W historiografii polskiej muzyki rozrywkowej dominuje perspektywa warszawska, a stan badań nad muzyką młodzieżową wielu miast (np. Poznania, na co wskazuje m.in. Piotr Orzechowski¹) jest niezadowolający.

Niniejszy tekst dotyczy także czasów, kiedy big-beat przeradzał się w typową muzykę rockową (i tak była ona coraz częściej nazywana), jednak w Zielonej Górze tworzyli ją wciąż w znacznej mierze artyści zaczynający jako bigbeatowcy. Dotychczas nikt naukowo nie badał tych kwestii w odniesieniu do obszaru zielonogórskiego². Autor korzystał z zasobów Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, Archiwum Państwowego w Warszawie,

¹ P. Orzechowski, *Dzięcioły – zespół muzyczny Wyższej Szkoły Rolniczej w Poznaniu na tle poznańskiego jazzu i big-beatu* [w:] *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2017, s. 261.

² Część wątków zostało opisanych w dwuczęściowym artykule w magazynie „Na Winnicy” (zob.: M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2017, nr 2; M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2018, nr 3), pojawiały się też teksty dotyczące poszczególnych wykonawców i koncertów w „Gazecie Zielonogórskiej”, a później „Gazecie Lubuskiej”. Jedyna książka opisująca historię zielonogórskiego rocka pt. *Kronika zielonogórskiego rocka* dotyczy lat dziewięćdziesiątych i późniejszych (M. Cierniak, A. Łobodzińska, I. Myszkiewicz, *Kronika zielonogórskiego rocka*, Zielona Góra 2016).

Archiwum Państwowego w Zielonej Górze, choć trudno było odnaleźć w nich informacje dotyczące zespołów lokalnych. Władze posyłały swoich przedstawicieli na koncerty, lecz ci niezbyt interesowali się występami, jeśli nie wydarzało się coś niepożądanego, np. nie usłyszeli piosenki o tematyce politycznej bądź komentarzy nieprzychylnych władzy, a takie sytuacje w Zielonej Górze zwykle nie miały miejsca. Autor w znacznej mierze opierał się na wspomnieniach samych muzyków i działaczy. Ci pamiętający lata sześćdziesiąte XX w. to osoby zwykle już przeszło siedemdziesięcioletnie. Nie ze wszystkimi jest możliwy kontakt – jedni wyemigrowali, innym na rozmowę nie pozwalał stan zdrowia. Udało się jednak przeprowadzić kilka wielogodzinnych rozmów, m.in. ze Zbigniewem Adamczakiem, Tadeuszem Weesem, Bogdanem Springerem i Mirosławem Musiołem.

POCZĄTKI BIG-BEATU W POLSCE

W 1956 r. wraz z objęciem funkcji I sekretarza KC PZPR przez Władysława Gomułkę nastąpił okres ważnych przemian w państwie, również w sferze kultury i sztuki. Nowe władze uznały wówczas, że muzyka pełni społeczną funkcję rozrywkową i zezwoliły na jej częściową emancypację. Rock'n'roll, a nieco wcześniej jazz, stały się symbolem wyzwolenia oraz niezależności i spowodowały, że młodzież wyodrębniła się jako oddzielna grupa społeczna³. Rządzący chcieli kształtować społeczeństwo przez wdrażanie odpowiednich wzorów kulturowych. Później zależało im przede wszystkim na rytualizacji życia, która miała stanowić źródło legitymizacji ich przywództwa⁴.

Początkowo polscy fani mieli kontakt z rock'n'rollem tylko dzięki radiu i nagraniem płytowym⁵. Dostęp do nowej muzyki nawet przez radio był niełatwy, gdyż Polskie Radio całkowicie podporządkowano wymogom propagandy państwowej⁶, a zdobycie płyty stanowiło nie lada wyzwanie. Tak te czasy wspomina Zbigniew Adamczak, jeden z najbardziej zasłużonych muzyków zielonogórskich: „Były Radio Luxembourg, Rozgłośnia Harcerska, która później przerodziła się w Trójkę, i czarne płyty. Ja np. jeździłem na wakacje do Szczecina, do mojej rodziny, tam miałem takiego kolegę, który miał z kolei kogoś w rodzinie, kto mu przywoził analogi. Całe popołudnia siedziałem w domu i przesiadywałem jego winyle jak leciało”⁷.

Nie można było także nowej muzyki posłuchać na żywo, gdyż przez długi czas nie funkcjonowały polskie zespoły rock'n'rollowe. Dopiero założony w 1959 r. Rythm and Blues mógł pretendować do tego miana⁸. Spotkał się on z ekstatycznym przyjęciem

³ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 15, 145.

⁴ A. Idzikowska-Czubaj, *Polska muzyka rockowa jako wentyl bezpieczeństwa [w:] Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, red. S. Ligarski, Warszawa 2013, s. 175.

⁵ J. Wilczko, *X lat Polskiej Muzyki Młodzieżowej*, „Jazz” 1971, nr 1 (174), s. 11.

⁶ Zob. R. Domke, *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Zielona Góra 2010.

⁷ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁸ J. Wilczko, *X lat...*, s. 11. Należy jednak podkreślić, że już w 1957 r. Krzysztof Komeda-Trzcziński ruszył w trasę koncertową po Polsce, grając i śpiewając rock'n'rolla. Muzycy występowali pod pseudonimami, a formacja zwała się Jan Grepсор i Jego Chłopcy (M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Warszawa 2006, s. 163–164).

publiczności, a na jego koncertach często dochodziło do chuligańskich wybryków. Ekscesy te spowodowały wydanie oficjalnego zakazu występowania zespołu dla publiczności powyżej 400 osób, co przyczyniło się do rozwiązania grupy. Ci sami muzycy stworzyli zespół Czerwono-Czarni⁹. Aby nie narażać się decydom, formacja przestała używać określenia rock'n'roll. Jej impresario, Franciszek Walicki, przeglądając francuski tygodnik poświęcony muzyce rozrywkowej, natknął się na hasło „big-beat”. Tym sposobem znalazł polskie określenie, którym mógł zastąpić wyklęty „rock'n'roll”. Termin „big-beat” szybko przyjął się wśród polskich zespołów, występował w kilku wariantach, także jako „big-bit”. Używano też określenia „mocne uderzenie”. Hasło reklamowe brzmiało: „Czerwono-Czarni: zespół mocnego uderzenia!”¹⁰. Można domniemywać, że Franciszek Walicki dzięki pomysłowi na zmianę nazwy ocalił wiele muzycznych karier. W pewnym stopniu odwrócił uwagę polityków od tej muzyki.

Rock'n'roll był wyrazem protestu przeciwko temu, co zastane, co ogranicza indywidualność. Skupiał się na autentyczności, szczerości przekazu, poszukiwaniu własnej drogi artystycznej. W realiach PRL taka twórczość była niezwykle trudna. Przenoszono wzorce zachodniej muzyki na polski grunt, z czasem zaczęto dodawać elementy rodzimej piosenki ludowej. Nie było mowy o buntowniczym przekazie. Tomasz Toborek podkreśla jednak, że samo powielanie zachodnich wzorców już w pewien sposób stało się sprzeciwem wobec PRL-owskiej rzeczywistości¹¹.

POCZĄTKI BIG-BEATU W ZIELONEJ GÓRZE

W 1950 r. z części województw poznańskiego i wrocławskiego utworzono województwo zielonogórskie. W 1957 r. liczba mieszkańców Zielonej Góry przekraczała 45 tys., w 1963 – 58 tys., a w roku 1965 – 62 tys.¹² Mimo znacznie mniejszej liczby ludności oraz gorszej sytuacji administracyjnej i przemysłowej, niż w większości innych pobliskich miast wojewódzkich¹³, Zielona Góra rozwijała się m.in. jako ośrodek kulturalny.

Zielona Góra zyskała miano – najpierw w języku propagandy – „polskiej stolicy piosenki radzieckiej”¹⁴. W języku młodzieżowym oraz środowiskach kontestujących system komunistyczny z biegiem czasu imprezę nazywano Festiwałem Piosenki Zdradzieckiej

⁹ P. Zieliński, *Scena rockowa...*, s. 15–16.

¹⁰ Franciszek Walicki podkreślał, że określenie „big-beat” powstało wyłącznie jako synonim rock'n'rolla, i krytykował zbyt szerokie stosowanie terminu w odniesieniu do takich chociażby zespołów, jak Czerwone Gitary, Trubadurzy czy Skaldowie i jako synonimu muzyki lat sześćdziesiątych (F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995, s. 107–108).

¹¹ T. Toborek, *Niezależna muzyka rockowa*, Łódź 2010, s. 14; por. J. Skaradziński, *Big Beat [w:] Encyklopedia polskiego rocka*, red. L. Gnoiński, J. Skaradziński, Poznań 2001, s. 76.

¹² Zob. szerzej np.: H. Kurowska, *Liczba mieszkańców Zielonej Góry w latach 1945–2010*, „Studia Zachodnie” 2013, nr 15, s. 157.

¹³ Por.: *Historia spisów ludności na obszarze Wielkopolski*, Poznań 2019; *Wrocław w liczbach 2000*, Wrocław 1999.

¹⁴ Archiwum Państwowe w Zielonej Górze (dalej: AP w ZG), Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Zielonej Górze (dalej: KW PZPR w ZG), 90/330/0/849, Aktywne miejsce na mapie przyjaźni polsko-radzieckiej, s. 282.

lub bardziej humorystycznie Festiwalem Piosenki Radosnej, a miasto – Czerwoną Górą¹⁵. Należy jednak pamiętać, że to była impreza organizowana centralnie. Zielonogórzanie, tak jak artyści z innych miast, musieli przejść kilkuetapowe eliminacje ogólnopolskie¹⁶. Inną cykliczną imprezą, która dawała szansę na występ wielu zespołom, było Winobranie¹⁷.

Muzyczna Zielona Góra miała jednak przede wszystkim inne życie – to lokalne, często już zapomniane, takie, które nie przebiło się szerzej do świadomości społecznej. W mieście tym niemal przez cały okres PRL działali i żyli artyści, którzy tworzyli wartościową muzykę, często nieustępującą tej powstającej w Warszawie. Podobnie jak w innych rejonach Polski, musieli się zmagać ze społeczno-polityczną sytuacją w PRL.

Zainteresowanie muzyką big-beatową w Zielonej Górze rozpoczęło się w latach sześćdziesiątych. W Szkole Rzemiosł Budowlanych¹⁸ w 1961 r. został zaangażowany jako nauczyciel Michał Kisielewicz¹⁹, który grał na trąbce. Stworzył on szkolny zespół. Gitarzystą został ówczesny uczeń, Tadeusz Weese, który tak wspomina narodziny grupy: „Zaczęliśmy grać rokendrole. To był dość ostry bit z improwizacjami. Próbowaliśmy grać to, co z radia udało się ściągnąć”²⁰.

Dwa lata później, już w Technikum Budowlanym, Tadeusz Weese postanowił z kolegą, Ryszardem Januskiewiczem, stworzyć swój zespół. Nazwali go Lubusze. Repertuar był oparty na muzyce The Shadows: „Umieliśmy zagrać ich repertuar od A do Z. To była taka fascynacja. Próbowaliśmy też, inspirując się, swoje rzeczy tworzyć. Zespół zaczynał być znany tutaj w Zielonej Górze, zaczynaliśmy »fajfy«²¹ grać, zaczęto nas zapraszać na wyjazdy. Poza tym »Budowlanka« funkcjonowała jak przedsiębiorstwo. Szkoła dostawała dodatkowe dotacje, więc oni nam kupili część instrumentów: gitarę i bas Musima – pamiętam do dzisiaj. W składzie byli też Edward Radomski i Edmund Witczak. Chcieliśmy, by to była zjednoczona paczka i by nasza muzyka była ciekawa. To były czasy, kiedy grano Tajfuny, Pięciolinie, Czerwone Gitary, Czerwono-Czarnych, przemycaliśmy Bitłów z tekstami polskimi. Bo się okazywało, że śpiewanie po angielsku było niewskazane”²².

Żeby zespół mógł zaistnieć, oprócz umiejętności musiał mieć dobry sprzęt. Muzycy wspominając te czasy, podkreślają, że mieli problemy ze skompletowaniem

¹⁵ Urszula: *Na początek – Festiwal Piosenki Radzieckiej* (wideo), online: <http://www.rmf.fm/movies/show,743,urszula-na-poczatek-festiwal-piosenki-radzieckiej.html>, dostęp 6 I 2022 r.; A. Marczak, *Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w latach 1962–1989*, Łomianki 2017, s. 15.

¹⁶ Mimo że wydarzenie to nie było powszechnie odbierane jako rock'n'rollowe, to przez lata trwania festiwalu zdarzały się na nim występy takich wykonawców, jak Budka Suflera, Lombard i Tadeusz Nalepa, a przewodniczącym jury kilkakrotnie był Czesław Niemen. Festiwal Piosenki Radzieckiej został szeroko opisany m.in. w: A. Marczak, *Festiwal Piosenki Radzieckiej...*; B. Żurawiecki, *Festiwal wyklęte*, Warszawa 2019.

¹⁷ Zob. A. Toczewski, *Zielonogórskie Winobrania*, Zielona Góra 2005; D. Angutek, A. Kinal, J. Leszkowicz-Baczyński, M. Pokrzyńska, A. Urbaniak, *Winiarska i bachiczna tradycja Zielonej Góry. Studia i szkice społeczno-kulturowe*, Zielona Góra 2019.

¹⁸ Zob. S. Bielech, *Szkoły zawodowe na ziemi lubuskiej w latach 1945–1965*, „Rocznik Lubuski” 1968, t. 5.

¹⁹ Michał Kisielewicz sprawował w swojej karierze zawodowej wiele ważnych funkcji, m.in. był rektorem Uniwersytetu Zielonogórskiego. W 2019 r. wyróżniono go tytułem Honorowego Obywatela Zielonej Góry (Rejestr Honorowych Obywateli Miasta Zielona Góra; *60 lat aktywności naukowo-dydaktycznej profesora Michała Kisielewicza*, „Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej” 2019, nr 7 (264), s. 15).

²⁰ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

²¹ Nazwa pochodzi od słowa *five* i odnosi się do godziny piątej, o której zaczynały się te imprezy.

²² Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

instrumentów. Często produkowali je domowymi sposobami, np. konstruując gitary z fragmentów mebli²³.

W Zielonej Górze nie można było nawet kupić zwykłych pałek perkusyjnych. Tadeusz Weese wraz z bębniarzem, Ryszardem Januskiewiczem, musiał jechać aż do Łodzi, by je nabyć w sklepie Zygmunta Szpaderskiego. Taka podróż była dużym wyzwaniem: przyjazd jednego dnia, nocowanie na dworcu, zakup drugiego dnia i powrót²⁴.

Trudno dostępne były także materiały poszerzające wiedzę na temat teorii muzyki. Znajomość nut w tamtych czasach była znikoma. Muzykami w Technikum Budowlanym opiekował się Stanisław Wolak. Miał on wykształcenie muzyczne, był zatrudniony w szkole, pomagał w rozwoju muzycznym Tadeusza Weesego: „Ja z nim tam rozgryzałem te nuty. Później dochodziły z przemytu różne szkoły amerykańskie, wpadły mi w ręce jakieś szkółki akordowego grania”²⁵.

Kolejnym utrudnieniem w rozwoju zespołów bigbeatowych było to, że działalność muzyków podlegała kontroli ze strony państwa. Artyści musieli swoje teksty zanieść do Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Zielonej Górze. Ponieważ jednak ówczesne występy nie były rejestrowane, wykonawcy mogli sobie pozwolić na odstępstwa od tego, co zostało przez cenzora zaakceptowane na papierze. Oprócz cenzury szczególnie ważną rolę odegrały w tamtym czasie weryfikacja muzyków i mechanizm centralnie ustalanych stawek za występy. Aby legalnie występować na scenie, trzeba było mieć dyplom ukończenia szkoły artystycznej lub studiów w dziedzinie sztuki. Osoby bez wykształcenia muzycznego miały szansę na uzyskanie kwalifikacji zawodowych dzięki weryfikacji i zaszeregowaniu do odpowiedniej kategorii zawodowej, która również wpływała na wysokość wynagrodzenia za występy według stawek ustalanych na szczeblu centralnym. Komisja Weryfikacyjna Ministerstwa Kultury i Sztuki w formie egzaminu sprawdzała wiedzę teoretyczną, znajomość historii muzyki oraz umiejętności artystyczne, nie biorąc przy tym pod uwagę dorobku w postaci liczby nagranych albumów i doświadczenia scenicznego²⁶. Praktyka ta dotknęła także muzyków zielonogórskich: „Były komisje, które się składały z przewodniczącego związków zawodowych, wtedy był nim pan o nazwisku Litwin – »Tata« miał przydomek, wiekowy człowiek. Dzięki tej komisji mógł pan być zatrudniony w różnych knajpach, a wtedy było tego w Zielonej Górze parę. Przychodził na tę komisję jeszcze dyrygent, ze dwóch muzyków i zdobywało się ewentualnie uprawnienia muzyka. Później była kwalifikacja estradowa. A na końcu tzw. eska. Dostawało się jakąś prostą rzecz do zagrania, ale były też pytania z historii muzyki, co jest absurdem, bo komisja sobie robiła z tego zabawę. Do tego jeszcze był

²³ M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2017, nr 2, s. 14.

²⁴ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ramy prawne stanowiły wówczas takie akty, jak np.: uchwała nr 827 Prezydium Rządu z dnia 15 października 1955 r. w sprawie zasad zatrudniania i wynagradzania muzyków w uspołecznionych zakładach gastronomicznych, MP z 1955 r., nr 100, poz. 1396, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19551001396>, dostęp 10 IX 2022 r.; uchwała nr 181 Rady Ministrów z dnia 25 lipca 1967 r. w sprawie zasad zatrudniania i wynagradzania muzyków zatrudnionych w zakładach gastronomicznych i innych uspołecznionych zakładach prowadzących działalność rozrywkową, MP z 1967 r., nr 46, poz. 231, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19670460231>, dostęp 10 IX 2022 r.

tam »politruk«, więc pytali o Układ Warszawski, czy znamy jakieś pakiety: warszawski, jakieś zbrojeniowe. Czy znamy państwa. Prostackie pytania. Proszę sobie wyobrazić, że współcześnie pan się kwalifikuje na muzyka i nie zda pan, bo nie zna pan szczegółów dotyczących Układu Warszawskiego. Bzdura totalna. Były takie sytuacje, że dobrzy muzycy nie zdawali tego egzaminu²⁷. Istniała wówczas grupa wykonawców, która nigdy nie podeszła do egzaminu na kwalifikację zawodową i tym samym nigdy nie zarobiła za swoje występy jakichkolwiek pieniędzy. Takim muzykiem jest Bogdan Springer²⁸. Władza ówczesna uzawodowiła zajęcie muzyka, zyskała tym samym narzędzia kontroli i opresji wobec zbuntowanych artystów, hamowała też rozwój twórców, którzy mieli inne profesje.

Dodatkowym aspektem zniechęcającym do grania i angażowania się w społeczność bigbeatową była postawa starszego pokolenia – nie akceptowało ono muzyki i wyglądu młodzieży.

Mimo tych trudności wkrótce zaczęły powstawać w Zielonej Górze kolejne grupy. Latem 1964 r. powstał pierwszy zespół Ryszarda Łomskiego – Świstaki. Należeli do niego także Tadeusz Sroczyński, Marian Murzyński, Jerzy Motała i Paweł Kafarski²⁹.

ROZWÓJ ZIELONOGÓRSKIEGO BIG-BEATU

Druga połowa lat sześćdziesiątych to okres dojrzewania polskiego big-beatu i przestawiania się w muzykę *stricte* rockową. Twórczość zespołów stała się bardziej dojrzała, skierowana do konkretnego odbiorcy. W 1965 r. pojawili się – oprócz Czerwonych Gitar – Skaldowie i Blackout, coraz większe sukcesy odnosił Czesław Niemen³⁰. Jedną z najbardziej cenionych przez słuchaczy (a także innych muzyków) była grupa Polanie, założona w Łodzi. Pierwsze oficjalne występy Polanie dali właśnie w Zielonej Górze w sierpniu i wrześniu 1965 r. Zespół grywał w Hali Ludowej kilkugodzinne koncerty, czyli tzw. non stopy³¹. Ich pobyt w mieście miał wpływ na młodych twórców lokalnych. Zbigniew Adamczak wraca pamięcią do tamtej sytuacji: „Ich obecność wytworzyła rock'n'rollową aurę. Polanie byli synonimem Zachodu, dlatego że oni grali repertuar właściwie anglosaski. Ich polski repertuar wtedy dopiero raczkował³². Tym samym Polanie stali się inspiracją dla muzyków lokalnych.

Na ziemi lubuskiej wkrótce popularność zyskał kolejny zespół Ryszarda Łomskiego, kwartet Jolanie. Grupa powstała w 1966 r. w Międzyszkolnym Ośrodku Sportowym. Grali w niej również perkusista Emilian Czerniwczan, wokalista Tadeusz Sroczyński oraz Bogdan Springer na gitarze rytmicznej. Zbigniew Adamczak tak wspomina Jolan:

²⁷ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

²⁸ Rozmowa nieautoryzowana autora z Bogdanem Springerem (Zielona Góra 2022).

²⁹ M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2017, nr 2, s. 14.

³⁰ P. Zieliński, *Scena rockowa...*, s. 22.

³¹ Lubuska Estrada zapewniła Polanom salę prób i kierownictwo muzyczne w osobie Mateusza Święcickiego (D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973) z przedmową Franciszka Walickiego*, Warszawa 2014, s. 281–282).

³² Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2022).

„To była taka nasza, tutejsza wersja Czerwonych Gitar. Wszyscy im zazdrościli instrumentów, na których grali. Mieli właśnie Jolanę Grazioso – czerwone deski – to był szczyt marzeń ówczesnych muzyków”³³.

W 1966 r. grupa zajęła pierwsze miejsce w wojewódzkich eliminacjach Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Nastolatków, a później czwarte miejsce w dalszych eliminacjach we Wrocławiu, po czym została zaproszona do koncertu na stadionie w Opolu, gdzie grała razem ze Skaldami i Czerwono-Czarnymi. Jolanie uczestniczyli również kilkakrotnie w konkursie piosenki polskiej, organizowanym co roku w Jeleniej Górze, oraz w licznych imprezach muzycznych w Zielonej Górze i województwie. W kawiarni Hali Ludowej organizowali imprezę pod nazwą Giełda Piosenki, cieszącą się dużym zainteresowaniem wśród młodzieży. W 1966 r. spotkali się tam na wspólnym koncercie z zespołem Lubusze. Na jednej scenie rywalizowały ze sobą dwa najpopularniejsze ówczesne zespoły. Bogdan Springer wspomina, że na finał koncertu obie grupy wykonały wspólnie któryś z utworów The Shadows. Gitarzysta Jolan podkreśla, że obie formacje zyskały w swoich oczach wzajemny szacunek, a w dodatku ich popularność w mieście rosła: „po tym koncercie, jak szedłem na próbę z gitarą, to nigdy nie musiałem jej nieść, bo zawsze znaleźli się ochotnicy, by zrobić to za mnie”³⁴.

W kwietniu 1967 r. Jolanie grali w Hali Ludowej koncert, z którego całkowity dochód był przeznaczony „na rzecz walczącego Wietnamu”. Organizatorami koncertu były Lubuskie Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, Miejski Ośrodek Kultury i Związek Młodzieży Socjalistycznej³⁵. W ciągu trzech lat istnienia w składzie zespołu następowały zmiany, pojawili się nowi muzycy, m.in. Edmund Witczak, Ryszard Januszkiewicz, Henryk Łużny, Daniel Herasimenko i Zdzisław Judkowiak. W 1968 r. Jolanie stworzyli muzykę do nakręconego przez Lubuski Klub Filmowy (LKF) obrazu *Wędrowki lubuskie*. Film reklamował walory turystyczne ziemi lubuskiej. Na prośbę twórcy LKF-u, Janusza Łomskiego, jego brat Ryszard skomponował muzykę do tytułowej piosenki. Słowa napisał poeta Henryk Szyłkin³⁶. Jolanie zakończyli działalność pod koniec 1968 r.³⁷

Również w 1966 r. powstał kolejny ważny zespół: Inni. Grupa grała w składzie: Janusz Papaj – śpiew, puzon, Teresa Surowiec – śpiew, Eugeniusz Banachowicz – bas, Walerian Chudziński – organy, Tadeusz Weese – gitara solowa, Stefan Szawliński – saksofon tenorowy i altowy, Zdzisław Marcinkowski – trąbka, Maciej Korbanek – perkusja³⁸. W tym czasie Tadeusz Weese został powołany do wojska. Taka sytuacja zdarzała się często

³³ *Ibidem*.

³⁴ Rozmowa nieautoryzowana autora z Bogdanem Springerem (Zielona Góra 2022).

³⁵ *Dochód na rzecz walczącego Wietnamu*, „Gazeta Zielonogórska” 1967, nr 79, s. 5. Inne wydarzenie, które przynajmniej z nazwy zawierało elementy propagandowe, to koncert w lutym 1968 r., mający na celu upamiętnienie „wyzwolenia Zielonej Góry przez Armii Radziecką”. Kolejnym była impreza z 17 lutego „Nasze miasto i my”, w którego programie znalazł się także turniej na temat znajomości „spraw związanych z wyzwoleniem i historią Zielonej Góry”. Dzień później odbyła się „Lubuska giełda piosenki”, połączona z turniejem „Zielona Góra – przyszłość i teraźniejszość” (*To już 23 lata...*, „Gazeta Zielonogórska” 1968, nr 39, s. 7).

³⁶ Zob.: T. Bujnicki, *Henryk Szyłkin i poeci wileńscy lat 90*. [w:] *Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*, red. M. Mikołajczyk, Zielona Góra 2013.

³⁷ M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2017, nr 2, s. 14.

³⁸ A. Burtowski, *Gitarę mi, tato, kup...*, „Gazeta Zielonogórska” 1969, nr 160, s. 3.

polskim artystom i niejednokrotnie przekreślała szansę na karierę lub rozwój. W przypadku Tadeusza Weesego stało się inaczej. W zamian za udostępnianie sprzętu Innych i stworzenie wojskowego zespołu w jednostce w Czerwieńsku gitarzysta nadal mógł uczestniczyć w próbach i koncertach Innych³⁹. Muzycy, aby kontynuować swoją działalność, często nie mieli wyjścia i musieli zawierać z władzą kompromisy tego typu.

W 1969 r. Anatol Burtowski podjął próbę oszacowania, ile zespołów grających muzykę „rozrywkową” funkcjonowało wówczas w regionie: „właściwie nikt nie wie, ile naprawdę już mamy takich zespołów. Jedni mówią, że trzydzieści, drudzy, że znacznie więcej. Tych, które – zważywszy na poziom artystyczny – już jakoś się liczą, jest zapewne około 20. Wśród nich sytuują właśnie także Innych⁴⁰.”

W artykule tym do znaczenia nazwy, ale przede wszystkim do funkcji muzyki odniósł się lider grupy, Janusz Papaj: „Wcale nie świadczy ona [nazwa] o jakiejś zarozumiałości, choć – co przyznajemy otwarcie – chcemy być inni pośród innych zespołów. Jesteśmy zwolennikami zasady, że występ współczesnego zespołu powinien być w sumie przyjemnym, pożytecznym widowiskiem i wesołą zabawą, a nie tylko samą muzyką. Rzecz jasna, iż wcale to nie oznacza, że nie przykładamy wagi do strony muzycznej takiego widowiska, przeciwnie...”⁴¹.

W styczniu 1969 r. zespół zajął I miejsce w eliminacjach wojewódzkich w II Młodzieżowym Festiwalu Muzycznym, organizowanym przez Polską Federację Jazzową, przedstawiając widowisko antywojenne pt. „Historia jednego życia”. Dwa tygodnie później grupa zajęła II lokatę w Ogólnolubuskim Młodzieżowym Plebiscycie Muzycznym, Janusz Papaj zajął II miejsce wśród wokalistów, a dwie piosenki znalazły się w pierwszej dziesiątce listy przebojów. 1 maja 1969 r. Inni wystąpili w telewizyjnym turnieju miast „My 69”, w którym pomogli wygrać drużynie zielonogórskiej. Również w maju tygodnik „Na Przełaj” wydrukował piosenkę zespołu *Ta ła* (muz. Janusz Papaj, tekst Adam Asnyk). W 1969 r. zespół dał trzy koncerty we Frankfurcie nad Odrą w NRD. 22 lipca po raz drugi muzycy wystąpili w telewizyjnym „My 69”. We wrześniu zajęli II miejsce w III Winobraniowym Konkursie Zespołów Młodzieżowych, a w październiku III miejsce w Ogólnopolskim Przeglądzie Piosenkarzy i Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze. W styczniu 1970 r. Inni nagrali kilka piosenek dla zielonogórskiej rozgłośni PR. 22 marca zajęli I miejsce w Gorzowskiej Giełdzie Piosenki, a utwór Janusza Papaja do słów Grzegorza Kasela zdobył I miejsce w kategorii piosenek zaangażowanych⁴². Papaj stworzył dla Innych także musical *Trzy sny Toma*, który był próbą przedstawienia ówczesnej rzeczywistości i przypomnienia dawnej muzyki polskiej. W jednej ze scen bohater śpiewał tekst Wacława z Szamotuł: „co mnie inszego czynić, jeno płakać smętnie”. Tadeusz Weese podkreśla, że „zespół odbierał to jako protest. Cenzura raczej nie była mściwa w stosunku do nas”⁴³.

³⁹ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

⁴⁰ A. Burtowski, *Gitarę...* W 1965 r. miało funkcjonować w województwie zielonogórskim ogółem 90 amatorskich zespołów muzycznych (B.M. Jankowski, M. Misiorny, *Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945–1965*, Poznań 1968, s. 219).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Inni*, „Gazeta Zielonogórska” 1970, nr 83 (5453), s. 5.

⁴³ Korespondencja autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

Mimo wymienionych sukcesów Jolan i Innych redaktor Anatol Burtowski skupiał się na tym, że wykonawcy wywodzący się z Zielonej Góry nie są słynni na całą Polskę: „Nie goszczą jednak nasze zespoły na dużych ogólnopolskich imprezach muzycznych. Nie uczestniczą w radiowych listach przebojów, w telewizyjnej giełdzie piosenki. A jeśli nawet przydarzy się jakiś udział w większej i atrakcyjnej imprezie, tak jak to miało miejsce w przypadku »Innych«, powracają na ziemię lubuską bez medali, dyplomów i kwiatów. Aliści nonsensem byłoby twierdzenie, iż ziemia lubuska jest jakimś upośledzonym regionem, gdy idzie o wybitne talenty muzyczne. Na pewno tak nie jest. Niewątpliwie i nasz region posiada wiele muzycznych i piosenkarskich atrakcji, tyle że wciąż czekają one na swój szczęśliwy czas. Czekamy na to zresztą wszyscy”⁴⁴.

Tadeusz Weese wspomina, że Inni zostali oddelegowani do konkursu eliminacyjnego Festiwalu Piosenki Radzieckiej, żeby później reprezentować Zieloną Górę: „Ubrano nas w mundury, dano jakąś broń. Wyglądaliśmy jak siedem nieszczęść. Nikt tekstu się nie uczył. Nas znali wszyscy, jak weszliśmy – a był też chórek dziewcząt Biedronki – śmiech na sali. Zacząłem śpiewać *Oj słowiki* – zresztą niezły numer. Pamiętałem pierwsze cztery linijki, później zacząłem się rozglądać, żeby mi przemycili tekst, sala w śmiech. W efekcie zaczęto nas straszyć, że zrobiliśmy pośmiewisko itd. Nie kochaliśmy Kraju Rad i tyle. Zawsze demonstrowaliśmy swoją niezależność”⁴⁵. Zasadny może być wniosek, że podejście do tego występu poważnie, bez lekceważenia wymagań organizatora, pozwoliłoby zespołowi zrobić większą karierę, zaistnieć na scenie ogólnopolskiej.

Muzyka stawała się wówczas coraz ważniejszą dziedziną życia, znacznie zwiększał się jej wpływ na społeczeństwo, tworzenie więzów, poczucie wspólnoty: „Jeszcze parę lat temu wartość młodzieńca we własnym środowisku mierzono znajomością olimpijskich i innych najświeższych wyników sportowych, znajomością życiorysów i przegód zawodników, przy czym sprawa tyczyła właściwie tylko tej brzydszej połowy młodocianego rodu. Dziś chłopiec lub dziewczyna, którzy nie znają piosenek Niemena, nie wiedzą, co aktualnie porabia Elwis⁴⁶ Presley albo kto solo śpiewa w »Niebiesko-Czarnych«, są ostentacyjnie lekceważeni, są poza społecznością”⁴⁷.

W Zielonej Górze także powstawały kolejne zespoły: Być albo nie być z Emilianem Czerniwczanem grającym na bębnach i gitarzystą Maciejem Adamczukiem, który biegle mówił po angielsku, co wówczas było rzadką umiejętnością. Ułatwiało mu to śpiewanie repertuaru anglojęzycznego. Ich grupa uchodziła za „prawie brytyjski zespół”. Poza nimi funkcjonowali m.in. Piraci, Górzanie, Czarne Koszule, Jotesi i Monte Verde.

Należy podkreślić, że zespoły grały nie tylko w MOK-u. Każdy zakład miał ambicje, żeby na jego terenie działał własny zespół. Takie były zalecenia i wymagania Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze już od pierwszej połowy lat

⁴⁴ A. Burtowski, *Gitarę...* Z okolicznych miast wojewódzkich pochodziły zespoły big-beatowe, odnoszące sukcesy na skalę większą niż lokalna. We Wrocławiu w połowie lat sześćdziesiątych funkcjonowały m.in. Nastolatki, Błękitne Cienie czy Elar 5 (zob. szerzej: B. Klimsa, *Rock we Wrocławiu 1959–2000*, Wrocław 2016), a w Poznaniu m.in. Bardowie, Dziecioty, Sokoly, Poznańscy Trubadurzy (My) (szerzej zob.: P. Orzechowski, *Dziecioty...*).

⁴⁵ Korespondencja autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

⁴⁶ Pisownia oryginalna.

⁴⁷ A. Burtowski, *Gitarę...*

sześćdziesiątych. Wytyczne dotyczyły m.in. rozwoju „szerokiej działalności kulturalno-oświatowej w miastach i osiedlach ziemi lubuskiej”, w tym „amatorskich zespołów artystycznych”⁴⁸. Według wytycznych powstawały osiedlowe domy kultury⁴⁹. Swoje kluby zakładowe miały z czasem m.in.: Novita (Zakładowo-Osiedlowy Dom Kultury), Lumel, Falubaz, Polska Wełna, Zastal. Już w latach sześćdziesiątych prężnie działał międzyzakładowy klub budowlanych – Relax⁵⁰. W miejscu tym grał także w latach 1966–1967 Tadeusz Weese z jedną ze swoich grup – zespołem Synkopy⁵¹. Także w innych rejonach Polski historia muzyki rozrywkowej to – jak pokazuje Paweł Jagło na przykładzie Nowej Huty – „historia domów i świetlic kultury oraz zakładów pracy”⁵².

W Zielonej Górze nadal panowała wówczas wśród muzyków chęć do rozwoju i profesjonalizacji swoich działań. Po rozwiązaniu się Jolan powstał zespół Waganci. Była to grupa, która najsilniej zaistniała medialnie ze wszystkich lubuskich zespołów tamtych lat. Funkcjonowała ona przy Estradzie Ziemi Lubuskiej. Założył ją Jarosław Kukulski w 1969 r. Nie był on rodowitym zielonogórczykiem, urodził się we Wrześni w 1944 r. Do miasta przybył, gdyż otrzymał posadę oboisty w Filharmonii Zielonogórskiej. W Wagantach Kukulski grał na instrumentach klawiszowych. W skład zespołu weszli także muzycy wcześniej zaangażowani w działalność Jolan: Ryszard Łomski, Henryk Łużny, Zdzisław Judkowiak i Ryszard Januszkiewicz. Jeszcze w tym samym roku dołączyła do nich Anna Szmeterling. Marcin Wilk, biograf Anny Jantar, wskazuje, że Jolanie i Waganci to był ten sam zespół, jednak ten drugi funkcjonował na profesjonalnych zasadach⁵³. Inny biograf wokalistki, ks. Andrzej Witko, przyczyn zatrudnienia piosenkarki dopatruje się w chęci odróżnienia się brzmieniem Wagantów od Trubadurów. Ocenia on także, że zespół – mimo nagrań dla Młodzieżowego Studia Rytm – pozostawał wówczas „na marginesie polskiej sceny muzycznej”⁵⁴. Powody osobiste sprawiły, że Ryszard Łomski pod koniec 1969 r. opuścił formację⁵⁵.

⁴⁸ AP w ZG, PWRN w Zielonej Górze Wydział Kultury, 3754, Komisja Koordynacyjna ds. Upowszechniania Kultury. Protokoły posiedzeń Komisji, 1965 r., Wytyczne dla Powiatowych i Miejskich Rad Narodowych oraz Powiatowych Komisji Związków Zawodowych, Zarządów Okręgów i Rad Zakładowych w sprawie dalszego rozwoju życia społeczno-kulturalnego w miastach i osiedlach.

⁴⁹ Funkcjonowały kluby osiedlowe „Gawronki” (dyrektorem była A. Gawrońska) przy ul. Dzierżyńskiego (dziś ul. Władysława IV) i „Uśmiech” przy ul. Morelowej (dziś siedziba spółdzielni). Przy ul. Spółdzielczej był klub spółdzielni mieszkaniowej „Małgorzatka”, przy ul. Francuskiej (na piątym piętrze) – „Pod Hubą”. Mirosław Musioł zauważa jednak, że „te kluby raczej nie miały z muzyką rockową nic wspólnego. Głównie ze względów technicznych – było pianino i to był cały sprzęt. [Były tam organizowane] raczej teatry, zajęcia dla dzieci, np. plastyczne, ruchowe” – Rozmowa nieautoryzowana autora z Mirosławem Musiołem (Zielona Góra 2021).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ W skład Synkop ponadto wchodził: Barbara Wieczorek (wokal), Zdzisław Judkowiak (saksofon tenorowy), Maciej Korbanek (perkusja), Edward Radomski (bas) oraz – po odejściu Tadeusza Weesego – Edmund Witzcak i Ryszard Dudek (gitary) – Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2022).

⁵² P. Jagło, *Muzyka rozrywkowa w Nowej Hucie 1950–1990* [w:] *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Konteksty*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2016, s. 167.

⁵³ M. Wilk, *Tyle słóca. Anna Jantar. Biografia*, Kraków 2020, s. 116.

⁵⁴ A. Witko, *Anna Jantar*, Kraków 2012, s. 69.

⁵⁵ Po powrocie do Zielonej Góry Ryszard Łomski podjął pracę w Centrali Wynajmu Filmów (CWF), a później w Lubturze. Ze względu na zajmowane w CWF stanowisko uczestniczył w organizacji kilku kolejnych imprez Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie. Był odpowiedzialny za reklamę i wydawnictwa związane z festiwałem (M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2017, nr 2, s. 15).

POKOLENIE BIG-BEATU GRA ROCKA

W roku 1970 polski big-beat zaczął przeobrażać się w „prawdziwą” muzykę rockową. Władze PRL nie miały już nic przeciwko słowu „rock”, ponieważ ówczesni rockowi artyści zachodni często krytykowali rząd USA, przede wszystkim za wojnę w Wietnamie. Aranżacje polskich zespołów były coraz ciekawsze, zaczęły pojawiać się duże formy muzyczne, muzycy prezentowali coraz wyższy poziom instrumentalny. Najważniejszą polską płytą tamtego okresu był krążek *Enigmatic* Niemena, w którym artysta nawiązywał do ówczesnych światowych trendów muzycznych. W podobnej stylistyce muzyki symfonicznej tworzyli wówczas Skaldowie⁵⁶. Muzycy zielonogórscy przeżywali w tamtym okresie fascynację Festiwalem Woodstock⁵⁷.

Jarosław Kukulski wraz z zespołem szukał kontaktu z ludźmi mającymi doświadczenie w pracy z ówczesną polską czołówką. Dzięki Mateuszowi Świącickiemu poznali dźwiękowca Sławomira Pietrzykowskiego, który wcześniej nagrywał m.in. Czerwone Gitary, Czerwono-Czarnych i Skaldów⁵⁸. Za jego sprawą grupa dotarła do Andrzeja Korzyńskiego i Marka Sewena, szefa redakcji Polskich Nagrań. Symptomatyczna jest wypowiedź Sewena, który zespoły pokroju Wagantów traktował wciąż jako amatorskie, podczas gdy w Zielonej Górze uchodzili za najbardziej profesjonalny zespół, byli wykształconymi i doświadczonymi muzykami, a ich lider grał dla Filharmonii: „W tamtych czasach redakcja podchodziła dość sceptycznie do tego typu wykonawców, to znaczy amatorów. Wtedy bazowało się na tak zwanych profesjonalnych piosenkarzach: Annie German, Irenie Santor, Sławie Przybylskiej, Jerzym Połomskim, Tadeuszu Woźniakowskim, Wiktorze Zatwarskim. To była stara gwardia, która stanowiła wzorzec dla naszych notabli. Wszystko musiała zatwierdzić komisja, a nieraz nawet Komitet Centralny. Obowiązywała zbiorowa odpowiedzialność. Wszyscy w komisji byli przeciwni płytom autorskim, a Kukulski pisał dla Wagantów sam”⁵⁹. Wypowiedź ta pokazuje, jak trudno było się przebić w świecie muzyki rozrywkowej i dołączyć do grona uznanych artystów.

W 1971 r. Polskie Nagrania zdecydowały się jednak wydać płytę EP Wagantów, tzw. czwórkę, promowaną przez piosenkę *Co ja w tobie widziałam*, z muzyką Jarosława Kukulskiego do słów Lecha Konopińskiego, która pojawiła się na Młodzieżowej Liście Przebojów magazynu „Panorama” oraz na szczycie listy przebojów Studia Rytm. Utwór często gościł także na antenie Polskiego Radia⁶⁰. Waganci wykonali ponadto piosenkę *Czujna straż* w filmie *Milion za Laurę* w reżyserii Hieronima Przybyła. Grupa zakończyła jednak działalność już w 1972 r. Anna Szmeterling, po tym jak zdała egzamin przed Komisją Weryfikacyjną Ministerstwa Kultury i Sztuki, uzyskując tytuł zawodowej piosenkarki, przybrała pseudonim artystyczny Anna Jantar i kontynuowała karierę solową. Jarosław Kukulski był już wówczas jej mężem i stał się kompozytorem jej największych

⁵⁶ P. Zieliński, *Scena rockowa...*, s. 27.

⁵⁷ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

⁵⁸ M. Przyzwan, *Bursztynowa dziewczyna. Anna Jantar we wspomnieniach*, Warszawa 2014, s. 52.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 55.

⁶⁰ M. Wilk, *Tyle słóca...*, s. 127, 129.

przebojów, w tym *Najtrudniejszy pierwszy krok*, *Tyle słońca w całym mieście* czy *Moje jedyne marzenie*⁶¹.

W 1971 r. w Zielonej Górze natomiast powstał kolejny ważny dla regionu zespół – Akces. W tym czasie zawiązywały się już różnego typu składy weselno-taneczne, tworzone *stricte* w celach zarobkowych. Coraz trudniej było w mieście znaleźć muzyków, którzy chcieliby grać autorską twórczość. Udało się to Eugeniuszowi Banachowiczowi, który stał się liderem nowej grupy. Bazowała ona na muzykach Innych i Lipsonów⁶²: klawiszowcu Walerianie Pudzińskim, saksofoniście Stefanie Szawlińskim, Zbigniewie Adamczaku (wówczas studencie III roku, grającym już w Innych pod koniec ich działalności), perkusiście Tadeuszu Kyszu i gitarzyście Bogdanie Kaczmarskim⁶³. W prasie lokalnej grupa była opisywana w ten sposób: „w muzyce, którą uprawiają, są elementy bluesa, rocka, a także pierwiastki jazzu nowoczesnego. Jest to muzyka ambitna, poparta wysokim poziomem odtwórczym”⁶⁴. Od samego początku grupa pracowała pod patronatem MOK: „w Hali Ludowej mieliśmy do dyspozycji w miarę dobry sprzęt, nasze potrzeby nie były zbyt duże. Dyrektor Wróbelki przygarniał muzyków do Hali Ludowej i stwarzał takie warunki, że czuliśmy się jak w domu”⁶⁵. W obiekcie tym odbywały się różne bale okazjonalne, karnawałowe, tam zespoły grały do tańca. Nigdy nie było problemu z wypożyczeniem sprzętu, żeby zagrać poza Halą: „My się oczywiście odwiedzaliśmy tym, że swoją aktywnością rozstawialiśmy MOK, jak się dało. Jeździliśmy na konkursy, przywoziliśmy nagrody. To korzyść była obopólna. To był czas, kiedy dom kultury przygarniał grającą ferajnę, bo nie było do tego innych miejsc. Nie było innych możliwości, chociażby ze względu na brak sprzętu”⁶⁶.

W Hali Ludowej Akces prowadził cykliczną imprezę „Akces prezentuje”, w której oprócz gospodarzy występowali tacy wykonawcy, jak Nurt i zespół Wiem z Markiem Grechutą⁶⁷. Dzięki temu zielonogórczan poznał zespół ABC, czego skutkiem była wspólna trasa. Największy rozgłos przyniosła grupie I nagroda na Ogólnopolskim Festiwalu Piosenkarzy i Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze w 1972 r. Po tym sukcesie Banachowicz, w wywiadzie udzielonym „Gazecie Zielonogórskiej”, zwracał uwagę, że osiągnięcie takiego poziomu wykonawczego grupa zawdzięcza właśnie MOK-owi, który stworzył „naprawdę dobre warunki do pracy i co najważniejsze potraktowano nas poważnie, z zaufaniem”⁶⁸. W 1973 r. zespół otrzymał wyróżnienie na Festiwalu Młodzieżowej Muzyki Współczesnej – Kalisz 73. We wrześniu 1973 r. tylko Akcesowi poświęcono blisko półgodzinny program w TV Poznań. W 1974 r. otrzymał on zaś III nagrodę na Festiwalu Dziesięciu Festiwali w Jeleniej Górze. Zespół grał także w NRD. Zdaniem Tadeusza Pałta,

⁶¹ J. Kukulski, J. Kondratowicz, *Rozmowy na pięciolini*, <http://www.jaroslawkukulski.com/multimedia/artykuly/test-6/>, dostęp 20 XII 2021 r.

⁶² Lipsony były zespołem nowosolskim, grającym w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przy Technikum Odlewniczym.

⁶³ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁶⁴ „Gazeta Zielonogórska” 1972, nr 248, s. 5.

⁶⁵ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Krótko o wszystkim: Akces prezentuje*, „Gazeta Zielonogórska” 1973, nr 26, s. 5.

⁶⁸ H. Ańska, *Spotkania na pięciolini*, „Gazeta Zielonogórska (Magazyn Lubuski)” 1972, nr 287, s. 8.

zielonogórzscy muzycy „zbierali nie mniej braw niż ich sławni koledzy”. Również ten autor podkreślał, że tylko „ogólnopolskich sukcesów nie dopracował się jeszcze żaden z lubuskich zespołów amatorskich tego typu”⁶⁹, ale działalność Akcesu stanowi „przykład właściwie pojętego amatorskiego ruchu muzycznego”⁷⁰.

Podobnie jak wcześniej Inni, również Akces miał swój nieudany epizod z Festiwałem Piosenki Radzieckiej – także z własnego wyboru: „Oczywiście byliśmy w kontrze do Festiwalu Piosenki Radzieckiej. To był nasz, trudno powiedzieć, wróg, ale my to lekceważyliśmy. No, powiedzmy, udział w tym konkursie to była ujma”. O mało co nie zdarzył się jednak zespołowi występ na festiwalu, ponieważ za sprawą Estrady Ziemi Lubuskiej podjął on współpracę z Karin Stanek, ówczesną pierwszą damą rock’n’rolla w kraju. Nie miała ona wówczas grupy akompaniującej, więc dyrekcja Estrady zaproponowała muzykom Akcesu, żeby z nią zagrali: „My akurat ćwiczyliśmy do takiej małej traski Akcesu – jeździliśmy po koloniach z panem milicjantem, który uczył zasad ruchu drogowego, a my w międzyczasie graliśmy. Zagraliśmy z nią trasę i mieliśmy zagrać z nią także na Festiwalu Piosenki Radzieckiej. Jak pojechaliśmy już na próbę do Amfiteatru, to pan reżyser wpadł na pomysł, że poprzebierają nas za matrioski. No i wtedy to była ujma na honorze, nie zgodziliśmy się. K. Stanek rozplakała się. Powiedzieliśmy, że w żadnym wypadku nie damy się przebrać”⁷¹. W konsekwencji Karin Stanek nie wystąpiła na koncercie. Zakończyła wtedy z zielonogórzanami współpracę⁷². Gwiazdy estrady zwykle nie odmawiały występu na Festiwalu Piosenki Radzieckiej. Zbigniew Adamczak tak wspomina: „Jeśli chodzi o pieniądze na Festiwalu Piosenki Radzieckiej, to każdy dostawał takie, jakie chciał. A jak nie wystąpiłeś, to nie wystąpiłeś też na Festiwalu w Opolu i w Sopocie”⁷³. Mirosław Musioł, wieloletni działacz zielonogórski, potwierdza powszechnie panujący pogląd, że artyści uczestniczący w festiwalu otrzymywali wysokie gáže, ale uważa też, że gwiazdy nie miały dylematów i chciały w Zielonej Górze grać: „Przyjeżdżał gościu, dostawał 5 tysięcy, to już nie odmówił. I miał szansę, że pojedzie na trasę do Związku Radzieckiego na dwa miesiące i się ustawi na całe życie. A kto w 1970, 1975 r. wiedział, że komuna się za 20 lat skończy? To był taki system wówczas panujący i artyści funkcjonowali w tych realiach”⁷⁴. W Zielonej Górze propaganda była silniejsza niż w innych polskich miastach właśnie ze względu na festiwal. Wykonawcy w jakimś stopniu przywykli, że organizatorzy chcą ich przebierać w mundury, a piosenki muszą pasować do scenariusza. Jednak nadal istniały pewne granice, których nie przekroczyli dla uzyskania korzyści majątkowych czy rozwoju swojej kariery, jak np. wspomniane przebranie się za matrioski czy też publiczne sławienie panującego ustroju. W mieście nie panowała atmosfera buntu względem władzy. Bogdan Springer silniejsze nastroje antysystemowe zauważał w Krakowie, w którym

⁶⁹ T. Palto, *Dwa lata „Akcesu”*, „Gazeta Zielonogórska” 1974, nr 23, s. 3.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁷² W biografii artystki nie została odnotowana współpraca z Akcesem ani incydent przed festiwałem. Według Karin Stanek, nie wzięła ona udziału w wydarzeniu, ponieważ jego reżyser stwierdził, że jej piosenka „nie nadaje się [...] na festiwal” (zob.: A. Kryszkiewicz, *Karin Stanek. Autostopem z malowaną lalą*, Warszawa 2015, s. 203).

⁷³ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁷⁴ Rozmowa nieautoryzowana autora z Mirosławem Musiołem (Zielona Góra 2021).

często był: „Ten bunt czułem w środowisku krakowskim. Pamiętam, że jak tam byłem na jakimś występie, jak wychodziłem z teatru na ulicę, to się rozglądałem, czy mnie zaraz ktoś nie capnie. A byłem tylko zwykłym widzem, zwykłym słuchaczem. Tam były ostre teksty, które do mnie przemawiały”⁷⁵.

Ogólnopolski sukces odniósł wkrótce nowy zespół Ryszarda Łomskiego – i to nie na festiwalu w Zielonej Górze. Gitarzysta założył grupę Układ, która podobnie jak Akces, ćwiczyła w Hali Ludowej. Do współpracy w zespole lider zaprosił młodych muzyków. Byli to: Marek Kukanow, Ryszard Zembrzusi, Andrzej Gajda, Marek Rutkowski oraz wokalistki – Barbara Napierała i Danuta Maciejewska. Założyciel zespołu sam komponował piosenki. Sukcesem był udział Układu w finale Konkursu Debiutów na XIII Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1975 r. Muzycy wykonali piosenkę *Spóźniony przechodzień*⁷⁶.

W czerwcu 1976 r. Ryszard Łomski wraz z Emilianem Czerniwczańcem, grającym wówczas w poznańskiej orkiestrze Maliszewskiego, oraz z występującym również w opolskim Koncercie Debiutów liderem zespołu Kafar z Ostrowca Świętokrzyskiego, Bogdanem Kotem-Mazurkiewiczem, znakomitym muzykiem i wokalistą, wyjechał na kontrakt do Finlandii. Udał się tam tylko po to, by zarobić pieniądze na zakup instrumentów i nagłośnienia, a jednak – podobnie jak Czerniwczańca – założył tam rodzinę i pozostał na całe życie⁷⁷. W połowie lat siedemdziesiątych znaczna część muzyków wyjeżdżała za granicę, by grać w celach zarobkowych, np. właśnie do Skandynawii, ale również do Jugosławii. Ten drugi kierunek obrali m.in. Zbigniew Adamczak i Tadeusz Weese⁷⁸.

W tamtych czasach paszport można było otrzymać na podstawie umowy o pracę. Jedyną instytucją do zawierania takich umów dla artystów za granicą było Przedsiębiorstwo Państwowe Polska Agencja Artystyczna PAGART⁷⁹. PAGART podpisywał umowy z agencjami zagranicznymi i PAGART występował do urzędu paszportowego w mieście zamieszkania o wydanie paszportu. Zespół musiał przyjechać do Warszawy, by komisja PAGART-u mogła zweryfikować jego umiejętności. Muzycy sami musieli zapłacić za wynajem klubu Remont i za realizatora. Złe wspomnienia z wyjazdów do stolicy ma Tadeusz Weese: „Jak my tam przyjechalśmy, to oni zaczęli nam rzucać tytuły do zagrania typu Barbara Streisand *Woman in Love*. I to musieliśmy zagrać. Nawet jednego utworu nie skończyliśmy, a oni oczywiście »do widzenia«. Z powrotem do Zielonej Góry. Chcieli nam pokazać, kto tu jest najważniejszy. Przyjechalśmy znowu, czekaliśmy ze trzy godziny, już nerwy brały. Za drugim razem dali nam te paszporty. W ogóle z każdym wyjazdem był cyrk”⁸⁰. Decydenci warszawscy

⁷⁵ Rozmowa nieautoryzowana autora z Bogdanem Springerem (Zielona Góra 2022).

⁷⁶ M. Ziemska, *Przygoda z muzyką*, „Na Winnicy” 2018, nr 3, s. 18.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Poznaniu, Akta paszportowe o sygnaturze EAZG: Weese Tadeusz, 825/10176.

⁷⁹ Przedsiębiorstwo Państwowe Polska Agencja Artystyczna PAGART powołano na mocy rozporządzenia ministra kultury i sztuki z dnia 31 XII 1956 r. PAGART podlegał bezpośrednio Ministerstwu Kultury i Sztuki. Jego głównym celem było programowanie, organizowanie i realizowanie wymiany artystycznej z zagranicą w zakresie imprez widowiskowych, jak również organizowanie koncertów i imprez estradowych w kraju. Zob. szerzej: Archiwum Państwowe w Warszawie, Przedsiębiorstwo Państwowe Polska Agencja Artystyczna PAGART w Warszawie, 72/3140/0.

⁸⁰ Rozmowa nieautoryzowana autora z Tadeuszem Weesem (Zielona Góra 2021).

niezyciwnie odnosili się do przyjezdnych grup, narażali je na niepotrzebne koszty, w zamian oczekiwali szacunku i ugoszczenia przez zespół w dniu przesłuchań.

W 1975 r. redaktor „Gazety Zielonogórskiej” Zbigniew Ryndak twierdził, że big-beat został zaakceptowany przez starsze pokolenie, jednak w prześmiewczy i krytyczny sposób opisywał podejście młodzieży do muzyki: „podlotki upajają się muzyką i marzeniami... W porządku, tylko niech nastolatki pamiętają, że ściany są bardzo cienkie, że być może za tymi ścianami ktoś się uczy, pracuje lub po prostu jest chory i potrzebuje spokoju albo pragnie się zdrzemnąć, bo akurat idzie na nocną zmianę do pracy”⁸¹.

Zbigniew Adamczak kompozycje Akcesu wykorzystał w kolejnym zespole, w którym występował, grupie Weekend. Na gitarze grał Zenon Chodorowski, na perkusji – Ryszard Zembrzuski, Andrzej Gajda – na basie. Na bębnach grał początkowo Tadeusz Kryś, a później Krzysztof Krzyśków, znany z grupy Bank. Zespół występował przez dwa lata i rozwiązał się, gdy część muzyków wyjechała z miasta na studia. Jak podkreśla lider: „w rezultacie rynek się trochę wyczyścił, nie było muzyków, z którymi można by kontynuować współpracę”⁸².

Gdy lata sześćdziesiąte przyniosły big-beat, lata siedemdziesiąte rock (w tym symfoniczny), tak na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawił się ruch muzyczny, nazwany Muzyką Młodej Generacji, który rozpoczął „boom polskiego rocka”⁸³. W tych wydarzeniach nie uczestniczyli już jednak twórcy zielonogórskiego big-beatu. Zbigniew Adamczak tak ocenia stosunek swojego pokolenia do zachodzących zmian: „Na Jarocin nie jechałem, byłem w rozjazdach za chlebem po Niemczech, Austrii, ówczesnej Jugosławii. Moje pokolenie miało 30–40 lat, wiele osób już się wykruszyło. Przyszło życie, praca, rodzina, już ten entuzjazm młodzieńczy wygasł. Staliśmy się wtedy starszym pokoleniem, które patrzyło na młodsze może nie tak krytycznie, jak patrzono na nas, ale w pewnym stopniu było widać różnicę między pokoleniami”⁸⁴. Można stwierdzić, że nastąpiła w tym momencie zmiana generacji. Muzykę, która wówczas zdobywała popularność, zaczęli grać młodszy muzycy.

ZAKOŃCZENIE

Symptomatyczne dla ośrodków takich jak Zielona Góra jest to, że ich oddziaływanie społeczne, a tym bardziej polityczne było w czasach PRL-u nikłe. Ci artyści, którzy byli związani z Zieloną Górą, zrobili duże kariery dopiero po wyjeździe do Warszawy, jak np. Jarosław Kukulski. Wynikało to z trudności w dostępie do sprzętu – przykładem jest chociażby historia Tadeusza Weesego o podróży do Łodzi w celu zakupu pałek perkusyjnych. Niełatwo było się przebić nie tylko do mediów ogólnopolskich, ale – co trzeba podkreślić – również lokalna „Gazeta Zielonogórska” po macoszemu i z przymrużeniem oka traktowała poczynania regionalnych zespołów. Uciążliwa była współpraca

⁸¹ Z. Ryndak, *Kronika obyczajów: Edyta, księżniczka wieżowca*, „Gazeta Zielonogórska” 1975, nr 108, s. 5.

⁸² Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

⁸³ P. Zieliński, *Scena rockowa...*, s. 39, 43.

⁸⁴ Rozmowa nieautoryzowana autora ze Zbigniewem Adamczakiem (Zielona Góra 2021).

z takimi instytucjami, jak PAGART, a sami jej pracownicy przy każdej okazji okazywali lekceważenie artystom z prowincji, za którą uchodziła Zielona Góra. Powszechna wśród muzyków była opinia, że z „Warszawą” nie da się wygrać w konkursach czy przeglądach. Nie było to spowodowane różnicami w poziomie artystycznym, ale innym traktowaniem przez wszelkie komisje wykonawców ze stolicy. Mimo to w mieście ledwie wówczas sześćdziesięcioletnim⁸⁵, położonym na tzw. Ziemiach Odzyskanych, które miało słabo rozwiniętą komunikację z większymi ośrodkami, muzycy rozrywkowi stworzyli prężnie działającą scenę, prezentując wysoki poziom artystyczny, i docierali poza granice województwa z koncertami, a nawet otrzymywali nagrody w przeglądach i konkursach, dzieląc scenę z najpopularniejszymi wówczas wykonawcami w Polsce.

Najistotniejszym wydarzeniem był Festiwal Piosenki Radzieckiej. Jednak nie miał on zwykle charakteru rock’n’rollowego (choć zdarzały się na nim występy tego typu). Bigbeatowych artystów zielonogórskich cechował obojętny lub negatywny stosunek do tej imprezy. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych muzycy tworzący zielonogórską scenę bigbeatową stawali się dojrzałymi ludźmi, podejmowali pracę w innych zawodach. Pionierzy – jeśli nadal grali – to najczęściej za granicą. Część z nich nigdy już nie wróciła do kraju. Niemniej Zbigniew Adamczak i Tadeusz Weese – również mający w dorobku zagraniczne wyjazdy jako muzycy – po dzień dzisiejszy tworzą scenę lokalną. W XXI w. prekursorzy zielonogórskiego big-beatu spotkali się na scenie w zespole Grupa Rogala i wystąpili w składzie: Zbigniew Adamczak (skrzypce, wokal), Tadeusz Weese (gitary), Ryszard Zembrzuski (perkusja) oraz Adam Ruszczyński (wokal), Jarogniew Dąbrowski (skrzypce), Marek Jachimowicz (piano), Waldemar Rzepka (harmonijka) i Piotr Kwacz (gitara basowa), grając m.in. muzykę z czasów swojej młodości⁸⁶. Również Ryszard Łomski gra nadal – w swoim domowym studio w Finlandii tworzy piosenki, śpiewa w nich, m.in. wspominając Zieloną Górę. Bogdan Springer po latach przepracowanych w branży telekomunikacyjnej ponownie sięgnął po gitarę i gra recitale z autorską muzyką.

Z rozmów z muzykami możemy wywnioskować, że w swojej działalności artystycznej nie angażowali się politycznie, nie silili się na postawy antypaństwowe i kontestację systemu. Wiedzieli, że są inwigilowani, ich utwory były cenzurowane. Niektórzy z muzyków aktywnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wspominają, że w Zielonej Górze żyło się jak w bańce – nie docierało tu zbyt wiele informacji o realnej sytuacji politycznej i gospodarczej w kraju. Często nie interesowali się oni tymi problemami, po prostu chcieli grać muzykę. Inni mówią, że nie przypuszczali, iż PRL kiedyś upadnie i po prostu starali się dostosować do panujących reguł. Z jednej strony artyści musieli zmagać się z trudnościami związanymi z koniecznością zdawania egzaminu na zawodowego muzyka oraz z cenzurą, z drugiej zaś władze wydawały wytyczne takim instytucjom, jak MOK, by wspierały działalność zespołów młodzieżowych: zapewniały sale prób, sprzęt, organizowały występy. Młodzi twórcy zielonogórscy buntowali się raczej przeciw starszemu pokoleniu, które często nie rozumiało i nie akceptowało ich muzyki.

⁸⁵ H. Kurowska, *Liczba mieszkańców...*, s. 157.

⁸⁶ Z. Haczek, *Winobranie 2010: Grupa Rogala zapuka do bram nieba*, „Gazeta Lubuska”, <https://gazetalubuska.pl/winobranie-2010-grupa-rogala-zapuka-do-bram-nieba/ar/7866502>, dostęp 19 XII 2021 r.

Z obecnej perspektywy można ocenić, że samo naśladowanie wzorców zachodnich, czynienie wysiłków, by zdobyć instrument i mieć jakikolwiek dostęp do muzyki brytyjskiej i amerykańskiej – nie tylko po to, by jej słuchać w sposób bierny, ale właśnie ją grać – już w pewien sposób stały w opozycji do rzeczywistości PRL-owskiej.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Warszawie, Przedsiębiorstwo Państwowe Polska Agencja Artystyczna PAGART w Warszawie.

Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Zielonej Górze; PWRN w Zielonej Górze Wydział Kultury.

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Poznaniu, Akta paszportowe o sygnaturze EAZG: Weese Tadeusz.

Periodyki (wybrane numery)

„Gazeta Zielonogórska” 1967–1970, 1972–1975.

„Jazz” 1971.

„Na Winnicy” 2017–2018.

„Rocznik Lubuski” 1968.

„Studia Zachodnie” 2013.

„Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej” 2019.

OPRACOWANIA

Angutek D., Kinal A., Leszkowicz-Baczyński J., Pokrzyńska M., Urbaniak A., *Winiarska i bachiczna tradycja Zielonej Góry. Studia i szkice społeczno-kulturowe*, Zielona Góra 2019.

Cierniak M., Łobodzińska A., Myszkiewicz I., *Kronika zielonogórskiego rocka*, Zielona Góra 2016.

Domke R., *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Zielona Góra 2010.

Encyklopedia polskiego rocka, red. L. Gnoiński, J. Skaradziński, Poznań 2001.

Gaszyński M., *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Warszawa 2006.

Historia spisów ludności na obszarze Wielkopolski, Poznań 2019.

Jankowski B.M., Misiorny M., *Muzyka i życie muzyczne na Ziemiach Zachodnich i Północnych 1945–1965*, Poznań 1968.

Klimsa B., *Rock we Wrocławiu 1959–2000*, Wrocław 2016.

Kryszkiewicz A., *Karin Stanek. Autostopem z malowaną łalą*, Warszawa 2015.

Marczak A., *Festiwal Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w latach 1962–1989*, Łomianki 2017.

- Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Warszawa 2014.
- Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*, red. M. Mikołajczyk, Zielona Góra 2013.
- Przyzwan M., *Bursztynowa dziewczyna. Anna Jantar we wspomnieniach*, Warszawa 2014.
- Toborek T., *Niezależna muzyka rockowa*, Łódź 2010.
- Toczewski A., *Zielonogórskie Winobrania*, Zielona Góra 2005.
- Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, red. S. Ligarski, Warszawa 2013.
- W kręgu kultury PRL. Muzyka. Konteksty*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2016.
- W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2017.
- Walicki F., *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa 1995.
- Wilk M., *Tyle słońca. Anna Jantar. Biografia*, Kraków 2020.
- Witko A., *Anna Jantar*, Kraków 2012.
- Wrocław w liczbach 2000*, Wrocław 1999.
- Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.
- Żurawiecki B., *Festiwale wyklęte*, Warszawa 2019.

Materiały internetowe

- <https://gazetalubuska.pl/>
<http://isap.sejm.gov.pl/>
<http://www.jaroslawkukulski.com/>
<http://www.rmfm.fm/>

Muzycy pokolenia big-beatu w Zielonej Górze w okresie PRL

Muzyczna Zielona Góra była w Polsce znana głównie z Festiwalu Piosenki Radzieckiej. Miała jednak inne życie – to lokalne. Zainteresowanie muzyką big-beatową w Zielonej Górze rozpoczęło się w latach sześćdziesiątych XX w. W 1963 r. powstał zespół Lubusze, opierający swój repertuar na muzyce The Shadows. Wkrótce na ziemi lubuskiej popularność zyskały formacje Jolanie i Inni. Obie grupy powstały w 1966 r. Odnosiły one sukcesy w konkursach i przeglądach ogólnopolskich i regionalnych. W 1969 r. Jarosław Kukulski założył zespół Waganci, składający się z byłych muzyków Jolan. Jego zespół zaistniał w świadomości słuchaczy z całej Polski, a sam Kukulski stał się znanym i cenionym w Polsce muzykiem i kompozytorem. Jego żona Anna Jantar zrobiła karierę jako piosenkarka. W 1970 r. polski big-beat zaczął przeobrażać się w „prawdziwą” muzykę rockową. W Zielonej Górze powstały kolejne zespoły ważne dla regionu, m.in. Akces i Układ. W tym czasie zawiązywały się już różnego typu składy weselno-taneczne, tworzone w celach zarobkowych. Trudno było znaleźć w mieście muzyków, którzy chcieliby grać muzykę autorską. Kolejnymi utrudnieniami w rozwoju zespołów były m.in. kontrola ze strony państwa oraz zbyt małe zainteresowanie mediów – zwłaszcza tych ogólnopolskich. Gdy rozpadł się Akces, część jego muzyków stworzyła formację Weekend, która była jednym z ostatnich przejawów artystycznej autorskiej działalności muzyków wywodzących się z pokolenia big-beatu.

SŁOWA KLUCZOWE

big-beat, rock'n'roll, muzyka rozrywkowa, Zielona Góra, PRL

Musicians of the Big-Beat Generation in Zielona Góra during the Polish People's Republic

The musical Zielona Góra was known in Poland mainly for the Soviet Song Festival. Above all, the city had a different life – the local one. In Zielona Góra, the interest in big-beat music began in the 1960s. In 1963 the band Lubusze was founded, basing its repertoire on the music of The Shadows. Jolanie and Inni soon gained popularity in the Lubuskie region. Both groups were established in 1966. They were successful in national and regional competitions. In 1969 Jarosław Kukulski founded the band Waganci, basing it on former musicians of Jolanie. His band appeared in the audience's nationwide consciousness and Kukulski himself, together with his wife Anna Jantar as a singer, became a famous musician and composer. In 1970, Polish big-beat began to transform into “real” rock music. In Zielona Góra, on the other hand, new groups important for the region were created, including Akces and Układ. At that time, various types of wedding and dance ensembles were already forming, created for profit. There were difficulties in finding musicians in the city who would like to play their own songs. Other difficulties were, among others state control and little media interest – especially nationwide ones. When Akces broke up, some of its musicians created the Weekend, which was one of the last manifestations of the artistic activity of musicians coming from the big-beat generation.

KEYWORDS

big-beat, rock'n'roll, popular music, Zielona Góra, Polish People's Republic (PRL)

ARKADIUSZ TYDA – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, adiunkt w Katedrze Stosunków Międzynarodowych Instytutu Nauk o Polityce i Administracji Uniwersytetu Zielonogórskiego. Absolwent Uniwersytetu Zielonogórskiego i Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu. Swoje badania naukowe koncentruje na kwestiach dotyczących mniejszości narodowych i etnicznych (szczególnie łemkowskiej), tematyce transatlantyckiej oraz zagadnieniach związanych z zielonogórką muzyką rockową.

ARKADIUSZ TYDA – doctor of humanities and an assistant professor at the Department of International Relations of the Institute of Political Science and Public Administration of the University of Zielona Góra. He graduated from the University of Zielona Góra and Philological School of Higher Education in Wrocław. He focuses his research on issues related to national and ethnic minorities (especially Lemko), transatlantic issues and issues related to rock music from Zielona Góra.