

Mirosław Pęczak

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-3120-4490

Lata 60.: audiosfera bigbitu

Nazwa „bigbit” to spolszczenie terminu „big beat” (obocznie „big-beat”) odnoszącego się do pierwszych lat funkcjonowania polskiej wersji rock’n’rolla. Termin o takim właśnie znaczeniu został spopularyzowany, a nawet – jak podaje jego prawdopodobny autor – wymyślony przez Franciszka Walickiego, animatora rodzimej muzyki młodzieżowej, menedżera (kierownika) m.in. zespołów Rhythm and Blues, Czerwono-Czarni i Niebiesko-Czarni (Walicki 1995: 107). Pierwszy w historii polski zespół rock’n’rollowy Rhythm and Blues, założony w 1959 r., przetrwał tylko kilka miesięcy, ponieważ otrzymał zakaz koncertowania w salach powyżej 400 miejsc (powodem miały być chuligańskie ekscesy podczas występów), co przy niskich cenach biletów nie gwarantowało zwrotu kosztów organizacji koncertu (Walicki 2000). Jak pisała Anna Idzikowska-Czubaj, „skoro nie mógł występować Rhythm and Blues, zmieniono nazwę zespołu, początkowo w takim samym składzie, na Czerwono-Czarni, termin «rock’n’roll» zmieniono na «big-beat» i rozpoczęto z tzw. oficjalnymi czynnikami «zabawę w ciuciubabkę», w imię realizacji potrzeby zabawy i manifestowania własnej odrębności” (Idzikowska-Czubaj 2011: 134–135).

Nie ulega wątpliwości, że już w połowie lat 50. o istnieniu rock’n’rolla wiedzieli przynajmniej polscy muzycy jazzowi, a krótko potem, głównie dzięki zachodnim stacjom radiowym ze słynnym Radio Luxembourg na czele, wiedzieli już chyba wszyscy młodzi admiratorzy muzyki amerykańskiej (czy szerzej: anglosaskiej). Nic dziwnego, że pojawienie się zespołu Rhythm and Blues wywołało ogromny aplauz. Wcześniej elementy muzyki rock’n’rollowej trafiały się w ofercie Zespołu Jazzowego Zygmunta Wicharego czy młodych grup jazzowych zarabiających na życie graniem do tańca w lokalach gastronomiczno-rozrywkowych. Nawet Chór Czejanda, który wykonywał piosenki utrzymane w estetyce przedwojennego szlagieru „muzyki lekkiej”, w 1956 r. nagrał utwór *Tańcz i śpiewaj rock and roll*. W przypadku Rhythm and Bluesa amerykański rock’n’roll nie był jednak dodatkiem, ale wypełniał cały repertuar.

Na debiutanckim koncercie 24 marca 1959 r. zespół wykonał następujące utwory: *Rock Everybody*, *Rock Around The Clock*, *Haxa Rock*, *Night Boogie*, *All Of Me*, *Stormy Weather*, *Hoola Hoop Boogie*, *Love Me*, *First In Line*, *Crazy Boogie*, *I Don't Care*, *Diana*, *Drums Boogie*, *Mambo Rock*, *Elevator Rock*, *When The Saints Play Rock'n'Roll*, *Perdido*, *Jailhouse Rock* i *Rock Everybody*.

Warto podkreślić, że mimo „odwilży” 1956 r., otwierającej Polskę (selektywnie) na współczesną kulturę zachodnioeuropejską i amerykańską, przez całą końcówkę lat 50. w krajowych mediach próżno było szukać przykładów z obszaru nowej muzyki rozrywkowej granej za Oceanem czy w Wielkiej Brytanii. Zasadne staje się zatem pytanie o źródła inspiracji młodych polskich muzyków próbujących grać rock'n'rolla. Ze wspomnień i publicystycznych rekonstrukcji tamtej sytuacji wynika, że głównym takim źródłem było wzmiankowane wcześniej Radio Luxembourg. Dziennikarz muzyczny Jan Chojnacki tak opisał swoje pierwsze lata w roli słuchacza tej rozgłośni: „Moje pierwsze kontakty z Radiem Luxembourg przypadły na lata 1958–1959. Audycji służyłem na bakelitowym radioodbiorniku Pionier, a za dodatkową antenę służyły mi sprężyny tapczana-półki, który stawiałem w pionie i łączyłem te jego sprężyny z odbiornikiem. Miałem dzięki temu najlepszy odbiór na całym Żoliborzu. Na tyle dobry, że przegrywałem muzykę na magnetofon. Z tamtego okresu najlepiej chyba pamiętam audycje «Top Twenty» prowadzone przez Barry'ego Alldisa. Nawiasem mówiąc prezenterzy, czyli didżeje Radia Luxembourg byli tak samo ważni jak wykonawcy piosenek. Alldis, Jimmy Saville, Allan Freeman, Ray Orchard byli dla nas gwiazdami na podobnej zasadzie, co Cliff Richard, Roy Orbison czy nieco później Beatlesi” (Pęczak 2010).

I jeszcze jeden komentarz Jana Chojnackiego: „Dla ludzi w moim wieku to radio, zwłaszcza w latach 60., było najlepszym źródłem wiedzy o muzyce, którą się fascynowaliśmy. Tylko nieliczni wyjeżdżali za granicę i tam kupowali płyty. Reszta, czyli prawie wszyscy z nas, słuchali Radia Luxembourg, a okazjonalnie Wolnej Europy, gdzie raz w tygodniu didżej o pseudonimie Kręciłyta Wojtek dawał audycje o rocku, a ci, co dobrze szukali, mogli w Radiu Rzeszów znaleźć audycje Ryszarda Atamana, naprawdę dobrego popularyzatora muzyki rockowej” (Pęczak 2010). Podobnie pamięta tamte czasy kolega i rówieśnik Chojnackiego (rocznik 1948) Wojciech Mann: „Byłem wtedy w liceum. Słuchaliśmy tego radia nałogowo. To było dla mnie i moich kolegów jedyne w zasadzie źródło prawdziwej muzyki, czyli rock'n'rolla i jego różnych odmian. Zdaje się, że to tam pierwszy raz w życiu usłyszałem Beatlesów, no i przede wszystkim zetknąłem się po raz pierwszy z wcześniej zupełnie nieznaną estetyką radia muzycznego” (Pęczak 2010).

Nic dziwnego, że luksemburska rozgłośnia, zagłuszana jednak mniej intensywnie niż Wolna Europa, stała się ważnym elementem muzycznej audiosfery (otoczenia i/lub uniwersum dźwiękowego) w Polsce, zwłaszcza dla fanów anglosaskiego rocka, przynajmniej do końca lat 60. ubiegłego wieku. Działo się tak, ponieważ radio już w pierwszych latach powojennych odzyskało w Polsce swój status medium masowego (według Antoniny Kłoskowskiej swój „próg umasowienia” przekroczyło w 1938 r.) i jeszcze w pierwszej połowie lat 60. pozostawało, obok prasy, nie tylko głównym źródłem informacji, ale także najpowszechniejszym dostarczycielem muzycznej rozrywki.

Nie było to jednak źródło nieprzebrane, zaś w odniesieniu do jazzu czy rocka – pozostawało wysoce selektywne. Oczywiście chodzi mi o jedyną istniejącą wtedy polską rozgłośnię, czyli Polskie Radio. Jak wspominał Marek Gaszyński, „w latach pięćdziesiątych w świecie śpiewali Frank Sinatra i Elvis Presley – w taśmotece Polskiego Radia gromadzono jedynie utwory operowe, operetkowe, ludowe, radzieckie, rosyjskie, KDL-owskie. Jazzu nie było – może tylko Armstrong. W latach sześćdziesiątych świat podbili Beatlesi – w radiowej taśmotece o nich ani słowa. W kioskach Ruchu, księgarniach – brak fachowej literatury, muzycznych encyklopedii, muzycznych przewodników, zbiorów nut, płyt, tekstów piosenek” (Gaszyński 2008b: 99).

Zawarty w tytule niniejszego artykułu termin „audiosfera bigbitu” traktuję w zasadzie metaforycznie. Chodzi najogólniej o specyfikę pejzażu dźwiękowego (por. Marciniak 2015) w Polsce w latach 1963–1969, czyli wtedy, kiedy wzorce anglosaskiego rock’n’rolla modyfikowano, by dostosować je do przyzwyczajień polskich odbiorców. W obszarze amerykańskich i brytyjskich badań nad kulturą dźwięku (*sound studies*) funkcjonuje pojęcie *soundscape*, który można spolszczyć właśnie jako „pejzaż dźwiękowy”. Oczywiście w polu zainteresowania *sound studies* muzyka jest tylko jednym z komponentów, a celem tych badań pozostaje rekonstrukcja i analiza określonego modelu „cywilizacji dźwięku”, w którym bierze się pod uwagę przede wszystkim konteksty technologiczne, czy ogólniej: przemysłowe (Marciniak 2015). Trzeba w związku z tym dodać, że wyrażenie „audiosfera bigbitu” oznacza specyfikę pejzażu dźwiękowego, w którego kształtowaniu udział mają określone odmiany muzyki popularnej, zwłaszcza rzeczony bigbit. Trzeba też mieć na uwadze, iż audiosfera pojmowana jako dźwiękowe uniwersum to coś o wiele szerszego niż audiosfera muzyczna, która jest w moich rozważaniach głównym przedmiotem refleksji.

W połowie lat 50. audiosfera muzyczna w Polsce przedstawiała się mniej więcej tak. W domach rozbrzmiewała muzyka z radia w repertuarze zaplanowanym jeszcze u progu dominacji doktryny socrealistycznej, czyli: muzyka poważna, w tym fragmenty oper, utwory wykonywane przez państwowe zespoły pieśni i tańca (głównie Mazowsze i Śląsk), w tym zwłaszcza muzyka ludowa w sfolkloryzowanej, uładowanej wersji, polskie piosenki popularne („muzyka lekka”) utrzymane w tradycyjnej, jeszcze przedwojennej estetyce, piosenki radzieckie. Repertuar dostępnych w sklepach płyt w zasadzie nie odbiegał od tego radiowego, tyle że prywatne fonoteki składały się niemal wyłącznie z płyt szelakowych „szybkoobrotowych” (78 obrotów na minutę). Płyty długogrające, tzw. drobnorolkowe (prędkość 33,5 obrotów na minutę), wytwarzane z winylu zaczęto produkować dopiero w 1956 r. po podjęciu, rok wcześniej, przez Ministerstwo Kultury i Sztuki przemianowania Zakładu Nagrań Dźwiękowych na Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Nagrania” (por. Wojciechowicz 2013: 33). Na miejskich dancingach można było usłyszeć nieobecne w radiu szlagiery zachodnie, niekiedy trochę tanecznego jazzu (np. utwory z repertuaru Orkiestry Glenna Millera), polskie piosenki przedwojenne czy wreszcie nowe przeboje z obszaru rodzimej muzyki rozrywkowej.

Osobny segment audiosfery stanowiły wesela. W pierwszych latach PRL zarówno na wiejskich, jak i miejskich weselach repertuar muzyczny musiał zawierać tanga i walczyki, na wsi wciąż pojawiały się przyśpiewki, no i zawsze prestiżowe było

zamawianie „żywej” orkiestry. Kiedy rodził się bigbit, czyli w umownym 1960 r., na miejskich weselach niekiedy bawiono się już przy muzyce mechanicznej, używając w tym celu gramofonów i (dużo rzadziej) magnetofonów. Weselny repertuar zaczął być wypełniany przebojami radiowymi (por. Pęczak 2021: 49–75). Osobliwym i nieco archaicznym elementem audiosfery tamtych czasów były plenerowe zabawy taneczne, których charakter wypracowano w późnych latach 40., kiedy zaczęto realizować estetyczne dyrektywy doktryny socrealistycznej. Nieodłącznym atrybutem takich zabaw, w Warszawie organizowanych np. na Rynku Mariensztackim czy na kręgu tanecznym przy ulicy Okrąg na Powiślu, były np. piosenki ludowe.

Oczywiście audiosfera muzyczna w coraz większym stopniu kształtowana była przez fonografię. Maria Wojciechowicz w artykule poświęconym polskiemu przemysłowi fonograficznemu w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej pisze: „Po śmierci Stalina następowały powolne zmiany w polityce wydawniczej ZND. W 1953 r. utrwalono m.in. piosenkę *Mój chłopiec (Bo mój chłopiec piłkę kopie)* w wykonaniu Marii Koterbskiej, z muzyką Jerzego Haralda i z tekstem Eugenii Wnukowskiej, a w 1954 r. kolejny przebój artystki – *Brzydula i rudzielec*. W 1953 r. Marta Mirska (oprócz społecznie zaangażowanego utworu *Dziewczęta z Fabloku*) nagrała bardzo poszukiwane przez klientów szlagiery: *Hiszpańskie tango* i *Wesoły pociąg*. W tym samym czasie Irena Malkiewicz zaśpiewała *Gdy zaświecą latarenki*, a kilka lirycznych piosenek, m.in. *Listonosz*, zarejestrował Tercet Wokalny Do-Re-Mi (znany też jako Siostry Do-Re-Mi). Pojawiły się wtedy po raz pierwszy lub powróciły na rynek fonograficzny takie «głosy», jak: Barbara Muszyńska, Natasza Zylska, Regina Bielska, Jan Danek, Janusz Gniatkowski i Zbigniew Rawicz. W 1954 r. Zbigniew Kurtycz nagrał *Cichą wodę* Eddiego Rosnera i Ludwika Jerzego Kerna, która była jedną spośród sześciu piosenek zarejestrowanych wówczas przez artystę. Do «task» wróciły jazzowe rytmy w wykonaniu takich formacji jak: Melomani Jerzego «Dudusia» Matuszkiewicza, Septet Taneczny Górkiewicza i Skowrońskiego, Poznański Kwartet Rytmiczny Jerzego Geislera” (Wojciechowicz 2013: 39).

Łatwo sobie wyobrazić, że wszystkie te piosenki, znane także z radia, znalazły się w domowych płytotekach. Jeśli chodzi o urządzenia służące do odtwarzania muzyki, w całej dekadzie lat 50. największą popularnością cieszyły się gramofony montowane fabrycznie do radioodbiorników (tym wyróżniał się m.in. radioodbiornik Polonez), w 1954 r. zaczęto produkować gramofon typu G-53, zaś w 1956 r. pojawił się gramofon Karolinka. Prawdziwą rewolucję spowodował jednak dopiero najpopularniejszy chyba w całej historii PRL gramofon lampowy Bambino produkowany w łódzkiej Fonice w latach 1963–1972. Choć już w 1958 r. w warszawskich zakładach Unitra ruszyła produkcja pierwszych krajowych magnetofonów, ten typ urządzenia znalazł się w powszechnym użyciu wiele lat później.

Eksplozja amerykańskiego rock’n’rolla, w tym wydany w 1956 r. debiutancki album Elvisa Presleya (*Elvis*) nie zostały zauważone przez polskie media, podobnie jak nakręcone z jego udziałem jako aktora filmy. Wyjątkiem okazał się sprowadzony do Polski w 1959 r. (dwa lata po światowej premierze) *The Tommy Steele Story* i pokazywany u nas pod tytułem *W rytmie rock and rolla*. „Była to – pisał Marek Gasiński – fabularyzowana historia angielskiego piosenkarza, który śpiewał przede

wszystkim muzykę typu skiffle (odmiana miejskiego folkloru), ale także tematy rockandrollowe. Piosenki z repertuaru Steele'a wykonywał w zespole Rhythm and Blues najpierw Marek Tarnowski, a potem także Andrzej Jordan" (Gaszyński 2008a: 11). Generalnie rzecz biorąc medialny i wydawniczy segment kultury popularnej w Polsce funkcjonował poza nowymi trendami, a nawet wbrew nim. Pewna zmiana dokonała się w 1962 r. 1 kwietnia owego roku uruchomiono III Program Polskiego Radia nadawany na falach UKF. Problem polegał jednak na tym, że mało kto dysponował odbiornikiem z pasmem UKF. Dopiero w 1964 r. ruszyła polska produkcja pierwszego takiego radioodbiornika o nazwie Światowid. Jak pisze Maciej Hen w książce *Beatles w Polsce*, „Była to masywna, ważąca prawie dziewięć kilo, ale elegancka drewniana skrzynka wielkości dzisiejszej kuchenki mikrofalowej, z podświetlaną skalą i z głośnikiem ukrytym za maskownicą z przemyślnie splecionego połyskliwego jedwabiu w kolorze słomkowożółtym, w którą wprawione było «magiczne oko» [...] przyjaźnie łypiące na słuchacza zielonkawą poświatą. Światowid kosztował początkowo prawie dwa tysiące złotych – równowartość pięciuset bochenków chleba! Mimo ceny – to jedna z zagadek PRL – radia z UKF prędko się w Polsce rozpowszechniły, a co za tym idzie, rosła popularność Trójki. Jedną ze sztandarowych audycji nowej anteny był *Mój magnetofon*, później przemianowany na *Muzyczną pocztę UKF* – program wymyślony przez Mateusza Świącickiego, kompozytora i radiowca, w którym nadawano światowe przeboje zamawiane przez słuchaczy chcących je nagrać do domowej kolekcji" (Hen Maciej 2021: 17). Dodajmy jeszcze, że w tym samym (1962) roku, kiedy ruszyła radiowa Trójka, zespół Czerwono-Czarni ogłosił konkurs „Szukamy młodych talentów”, czego efektem był Festiwal Młodych Talentów zorganizowany w Szczecinie i stanowiący jeden z najważniejszych przejawów całej bigbitowej fali.

Warto zwrócić przy tym uwagę na cywilizacyjny aspekt kształtowania się audiosfery. Każdy jej segment zmienia się pod wpływem rozwoju technologicznego, ale także z powodów politycznych. Głośniki na ulicach miast w czasie okupacji były odbierane przez Polaków jako przejaw propagandowej opresji. Podobnie rzecz się miała po II wojnie światowej z tzw. kołchoźnikami, odbiornikami radiowymi z zainstalowanym jednym programem zogniskowanym na treściach propagandowych. „Kołchoźniki” tak jak w ZSRR zakładano w hotelach robotniczych, internatach, w koszarach i więzieniach. Jedną z ich dolegliwości polegała na tym, że nie można było ich wyłączyć bez obawy narażenia się na zarzut ulegania „wrogim podszeptom imperialistycznej propagandy”. Krążyła też opowieść, wedle której wygaszenie „kołchoźnika” zamienia jego głośnik w mikrofon, który służy Służbie Bezpieczeństwa jako urządzenie podsłuchowe.

Co innego z prywatnymi radioodbiornikami. W początkach epoki bigbitu trwał bujny rozwój radiofonii i już w pierwszej połowie lat 60. zaczęło się coraz powszechniejsze użytkowanie odbiorników tranzystorowych, co ewidentnie zrewolucjonizowało całe otoczenie dźwiękowe Polaków. Zresztą rzeczona „tranzystorowa” rewolucja przebiegała w skali globalnej. Szybciej i silniej na Zachodzie, z kilkuletnim opóźnieniem w naszej części świata¹. Ale i Zachód miał przecież za sobą doświadczenie

¹ Pierwszym wyprodukowanym w Polsce radiem tranzystorowym był Koliber, który zaczął być sprzedawany w 1961 r. Jak pisał Adam Leszczyński, „odbierało tylko fale średnie i jedną

sytuacji, w której dominowała „stara” audiosfera, zaś rewolucja wywołana przez mobilne źródła dźwięku i wszechobecność muzyki znajdowała się w stadium załężkowym. W biografii Johna Lennona, napisanej przez Philipa Normana, znajdujemy taki oto opis audiosfery w Anglii na początku lat 50.: „W tamtych czasach muzyka była nieobecna w sklepach, biurach, poczekalniach, przychodniach, programach informacyjnych, windach ani w słuchawkach telefonicznych. Przenośne radia wyglądały jak walizki, miały monstrualnie wielkie baterie i nie nadawały się do noszenia, a magnetofony, na razie wyłącznie stacjonarne i monofoniczne, dopiero czekały na to, że Brytyjczycy je dla siebie odkryją. W efekcie jedynym hałasem, jaki słyszało się w parkach i na plażach, był gwar rozmów, a w większości dzielnic mieszkaniowych – tak w dzień, jak i w nocy – panowała niezmacona cisza” (Norman 2010: 37).

Norman trochę przesadza, bo przecież w momencie historycznym, do którego się odnosi, zaznaczała się już ekspansja kultury młodzieżowej w salach klubowych i na scenach plenerowych, choćby i we wspomnianych przez Normana parkach masowo organizowano koncerty zespołów skiffle’owych, a w coraz liczniejszych barach odwiedzanych przez młodych ludzi instalowano sprowadzane z Ameryki szafy grające. W takich właśnie warunkach rodziła się na Wyspach muzyka młodzieżowa.

Jak swego czasu pisałem, „dzięki nowym stylom muzyki popularnej z rock and rollem na czele przemysł estradowy wszedł w dynamiczną symbiozę z technologiami fonograficznymi i audiowizualnymi, co równocześnie wpłynęło znacząco na mody i style życia. Richard Hoggart (książka *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. P. Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976 – M.P.) opisał, jak w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej młode pokolenie Brytyjczyków z klasy robotniczej starało się odróżnić od generacji swoich rodziców. Manifestacja generacyjnej odrębności polegała głównie na tym, że młodzi odrzucili rodzimą tradycję na rzecz korzystania z dostępnych elementów amerykańskiej kultury masowej, przede wszystkim filmu i muzyki rozrywkowej. [...] Najważniejsza była jednak zaskakująco wysoka waloryzacja muzyki. Jej słuchanie stało się najpopularniejszym sposobem spędzania wolnego czasu wśród nastolatków – najpierw w Ameryce, potem w Europie po obu stronach żelaznej kurtyny, wreszcie na całym świecie” (Pęczak 2017: 40).

Warto w tym miejscu przypomnieć nasze rodzime doświadczenia. Wybitny publicysta muzyczny Ludwik Erhardt odniósł się kiedyś w jednym ze swoich artykułów do toczonej przez Witolda Lutosławskiego i wspieranej przez UNESCO w latach 1963–1965 kampanii na rzecz prawa do ciszy, co wiązało się m.in. z konsekwencjami rozwoju mediów elektronicznych oraz ekspansją muzyki popularnej. Cytowany przez Erhardta Lutosławski tak przestrzegał przed gwałtem zadawanym osobom wrażliwym na dźwięk: „Jedną z form tego gwałtu jest przymus słuchania muzyki. Przymus ten występuje dziś właściwie wszędzie. Nie sposób uwolnić się od radia grającego za ścianą sąsiedniego mieszkania, od głośnika ustawionego przez tępego gorliwca na plaży, na pokładzie statku, czy w restauracji. Nawet na powierzchni jeziora nie

stację (Warszawa I) na falach długich. W środku miało sześć tranzystorów importowanych za dewizy z krajów kapitalistycznych” (por. Leszczyński 2014).

możemy wsłuchiwać się w odgłosy ptaków, bo przepływający właśnie obok kajak serwuje nam z tranzystora głupawą melodyjkę jakiegoś przeboju” (cyt. za: Erhardt 1993: 318).

Wspomniałem wcześniej o wysokiej waloryzacji muzyki w obrębie kultury młodzieżowej w Anglii. Nie inaczej było z tym w Polsce lat 60. i podobnie jak w Wielkiej Brytanii muzyka odgrywała w tej kulturze kilka ról przypisywanych bądź faktycznie realizowanych: nadawała się do tańca, bywała elementem koncertowych rytuałów, stanowiła wehikuł swoistej ideologii i manifestację postaw (hedonistycznych, rebelianckich), a przede wszystkim była emblematem tożsamości generacyjnej. Z tych powodów muzyka młodzieżowa, której najważniejszą odmianą był rock, okazała się zupełnie innym fenomenem kulturowym niż rozrywka muzyczna z epoki przedrockowej. Tym bardziej że jej użytkowanie i kultywowanie przekładały się na rozmaite i bardzo specyficzne praktyki odbiorców, takie jak fetyszyzacja płyt, plakatów, zdjęć wykonawców, traktowanie koncertów jako swoistych dionizji czy wreszcie wspomniane przez Lutosławskiego atakowanie uszu postronnych za pomocą przenośnych źródeł dźwięku. Rzeczywiście w latach 60. na podwórkach osiedli polskich miast wiosną i latem nieustannie rozbrzmiewała muzyka puszczana przez fanów rodzimego bigbitu i anglosaskiego rocka. Z reguły odbywało się to przez wystawianie na parapet głośnika gramofonu albo magnetofonu. Takie „gwałcenie przez uszy” stanowiło nieco groteskową, ale też uciążliwą formę manifestacji odrębności kulturowej młodych ludzi. Każdy nastolatek wiedział, że robi to „przeciw zgredom”, w dodatku w PRL, przy surowej reglamentacji rocka (zwłaszcza zachodniego) wypełnianie osiedlowej audiosfery piosenkami Beatlesów, Rolling Stonesów czy Animalsów miało dodatkowo posmak demonstracyjnego aktu odrzucenia komunistycznej polityki kulturalnej (por. Pęczak 2017: 40–41).

Właściwie od początku lat 60. przy wiadomych deficytach państwowej fonografii istotne znaczenie miał fenomen pocztówki dźwiękowej. Początkowo były to pokryte odpowiednim laminatem widokówki z naniesionym śladem dźwiękowym zawierającym nagranie muzyczne (zwykle była to jedna piosenka), w połowie dekady prywatni producenci sprzedawali prostokątne kawałki plastiku już bez żadnych widoczków, za to obowiązkowo z dwoma utworami². Tak czy inaczej na tychże kawałkach plastiku (konkretnie: winiduru) pojawiały się aktualne przeboje światowej muzyki popularnej, niedostępne na państwowym rynku piosenki zespołów polonijnych (m.in. Mały Władzio), no i rzecz jasna szlagiery bigbitowe. W efekcie dzięki pocztówce dźwiękowej dostępne stały się zarówno zachodni rock, jak i muzyka wykonawców rodzimych ignorowanych przez państwową fonografię. Dzięki temu rozbłysła m.in. gwiazda Janusza Laskowskiego, a jego największe przeboje jak *Beata z Albatrosa* czy *Żółty jesienny liść* rozbrzmiewały na prywatkach, wiejskich i miejskich potańcówkach, a w sezonie wiosenno-letnim w nadmorskich i mazurskich smażalniach ryb, na targowiskach, w knajpach i w ośrodkach wczasowych.

² W latach 1960–1962 pocztówki dźwiękowe wytwarzały Zakłady Chemiczne Pronit w Pionkach, potem produkcji zaniechano i została ona podjęta przez prywatnych rzemieślników i bardzo szybko okazała się wielce intratnym interesem (por. Pęczak 2021: 94–95).

Nietrudno zauważyć, że poszczególne segmenty audiosfery epoki bigbitu miały charakter różnorodny (zarówno w swojej estetyce, jak i genezie) i nie zawsze systemowy. Swoją rolę odgrywał przypadek, odruch, chwilowo realizowana praktyka wynikająca z upodobań muzycznych, które trudno było realizować, opierając się na państwowych mediach i państwowej ofercie koncertowo- płytowej. W jakiejś części audiosfera ta była zatem kształtowana prywatnie i niekiedy niezależnie od rygorów państwowej polityki kulturalnej. I chyba właśnie to wydaje się w niej najciekawsze.

Bibliografia

- Erhardt Ludwik. 1993. Słuchać znaczy słyszeć. W: Wiedza o kulturze. Część IV: Audiowizualność w kulturze. Jadwiga Bocheńska, Alicja Kisielewska, Miroslaw Pęczak (red.). Warszawa.
- Gaszyński Marek. 2008a. Mocne uderzenie, część pierwsza. Czerwono-Czarni. Warszawa.
- Gaszyński Marek. 2008b. Mocne uderzenie, część druga. Niebiesko-Czarni. Warszawa.
- Hen Maciej. 2021. Beatles w Polsce. Warszawa.
- Idzikowska-Czubaj Anna. 2011. Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia. Poznań.
- Leszczyński Adam. 2014. „Jak radio wyszło z domów”. *Gazeta Wyborcza* (dodatek *Ale Historia*) 11.08.
- Marciniak Krzysztof. 2015. „Dźwięki: etyka dźwięku” [rozmowa z Marcinem Barskim]. *Dwutygodnik* 10.
- Norman Philip. 2010. John Lennon. Życie. Warszawa.
- Pęczak Miroslaw. 2010. „Luksemburg, chata, szkło”. *Polityka* 14.
- Pęczak Miroslaw. 2017. „Od odświętności do codzienności. Muzyka jako audiosfera współczesnego świata”. *Kultura Współczesna* 3. 40.
- Pęczak Miroslaw. 2021. Muzyczne przygody gustu ludowego. O społecznym funkcjonowaniu polskiej muzyki popularnej po 1956 r. Warszawa.
- Walicki Franciszek. 1995. Szukaj, burz, buduj. Warszawa.
- Walicki Franciszek. 2000. „Mury Jerycha. O tym, jak rock and roll wykończył komunę”. *Gazeta Wyborcza* 16.06.
- Wojciechowicz Maria. 2013. „Między «Odeonem» a «Polskimi Nagraniami». Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)”. *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 1. 33.

Streszczenie

Na początku lat 60. z powodów politycznych nazwa „big beat” („bigbit”) zastąpiła termin „rock’n’roll” jako określenie polskiej muzyki młodzieżowej. Chodziło o to, by złagodzić niechęć partyjnych decydentów do twórczości inspirowanej anglosaską kulturą popularną. Polska wersja rock’n’rolla rozwijała się zatem pod presją ideologiczną, ale także w kontekście przemian technologicznych istotnych dla specyfiki muzycznej audiosfery (pejzażu dźwiękowego). Duże znaczenie miał tu rozwój fonografii i (politycznie limitowana) obecność muzyki rockowej w mediach. Jej atrakcyjność warunkowana była także modą i zapleczem subkulturowym.

The 1960s: the big beat audiosphere

Abstract

In the beginning of the sixties in Poland a term “rock’n’roll” had been replaced by “bigbit” (polish version of “big beat”) as a term of youth music. The reason had political meaning: the managers of polish rock scene wanted to calm down the communist party’s decision makers, who were afraid of the influence of the anglosaxon popculture. Therefore polish version of rock’n’roll developed under the ideological pressure, but also in the context of technological change, which was important for the specificity of musical audiosphere (“soundscape”). We must also remember about a development of phonography and (politically limited) presence of rock music in the media. Attractiveness of that music was also determined by the youth style and subcultural background.

Słowa kluczowe: bigbit, audiosfera, fonografia, kultura popularna, młodzież

Keywords: big beat, audiosphere, phonography, popular culture, youth

Mirosław Pęczak – dr hab. prof. UW, ur. w 1956 r. Kulturoznawca, publicysta tygodnika „Polityka”. Kieruje Zakładem Interdyscyplinarnych Badań nad Kulturą na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się badaniami uczestnictwa w kulturze, teorią i analizą kultury popularnej oraz problematyką subkultur i kultur środowiskowych. Opublikował m.in. następujące książki: *Muzyczne przygody gustu ludowego. O społecznym funkcjonowaniu polskiej muzyki popularnej po 1956 r.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021; *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013; *Cały ten blues. Przypadek Sławka Wierzcholskiego*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2014; *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa 1992.

