

Grzegorz Dąbkowski

Kontrowersje wokół big-beatu w publicystyce lat 60.

Kultura Popularna nr 2 (40), 56-65

2014

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Dąbkowski

Kontro- wersje wokół big-beatu w pub- licystyce lat 60.

Dla młodszej części społeczeństwa *big beat* to nazwa gatunku muzyki elektronicznej, powstałego w połowie lat 60. XX wieku. Nie wszyscy wiedzą, że w latach 60. w Polsce i w niektórych krajach socjalistycznych nazywano tak rocka, żeby zmylić władze, wrogo nastawione do pochodzącej z Zachodu muzyki rozrywkowej.

Nazwa ta nie była używana w tym znaczeniu na gruncie języka angielskiego, lecz została rozpowszechniona przez Franciszka Walickiego (ps. Jacek Grań), dziennikarza muzycznego, autora tekstów piosenek, współtwórcy wielu zespołów muzycznych, takich jak „Rhythm and Blues”, „Czerwono-Czarni”, „Niebiesko-Czarni”. Pisana była – mimo współrzędności znaczeniowej członów składowych – przeważnie z łącznikiem: *big-beat* (por. Doroszewski (red.), 1969); rzadziej spotkać można było spolszczoną pisownię *bigbit* (por. Szymczak (red.), 1978); Maria Szablowska, autorka zbioru wywiadów *Cały ten big beat*, zastosowała pisownię bez łącznika (Szablowska, 1993).

Analiza tekstów publicystycznych z lat 60. pozwala na szersze spojrzenie na to ważne zjawisko muzyczno-socjologiczne. Na temat big-beatu wypowiedzieli się wówczas dziennikarze, krytycy muzyczni, muzykolodzy, muzycy.

Wypowiedzi cytowane w tym artykule pochodzą z różnorodnych źródeł. Są wśród nich periodyki lokalne: „Kulisy” – warszawski tygodnik publicystyczno-informacyjny (później dodatek tygodniowy „Expressu Wieczornego”), poświęcony sprawom społecznym, kulturalnym, politycznym, lokalnym, „Pomorze” – bydgoski dwutygodnik literacko-kulturalny, „Odgłosy” – łódzki tygodnik społeczno-literacki, „Litera” – gdański miesięcznik społeczno-kulturalny, ale też czasopisma o zasięgu ogólnopolskim: „Współczesność” – warszawski dwutygodnik literacko-artystyczny, trybuna pokolenia młodych pisarzy debiutujących ok. 1956 r., którego główną linią programową był sprzeciw wobec dotychczasowych modeli kultury, konformizmu, konwencji estetycznej, „Przekrój” – krakowski (obecnie warszawski) tygodnik ilustrowany, poświęcony aktualnym zagadnieniom społecznym, politycznym, kulturalnym. Jest „Polska” – ilustrowane czasopismo przeznaczone dla odbiorców zagranicznych, ukazujące się w kilku językach. Są czasopisma muzyczne: „Poradnik Muzyczny” – łódzki miesięcznik poświęcony upowszechnianiu i metodyce nauczania muzyki, „Ruch Muzyczny” – krakowski, później warszawski dwutygodnik zamieszczający informacje o bieżącym życiu muzycznym w Polsce i za granicą, artykuły dotyczące historii muzyki poważnej, muzykologii, wykonawstwa, recenzje koncertów, „Jazz” – gdański, później warszawski miesięcznik, pierwsze pismo jazzowe ukazujące się w krajach demokracji ludowej, „Jazz Forum” – warszawski dwumiesięcznik (później miesięcznik) poświęcony muzyce jazzowej w kraju i na świecie. Jest „Życie Warszawy” – ogólnopolski dziennik o charakterze warszawskim, jeden z najbardziej opiniotwórczych dzienników w PRL-u, i jego dodatek „Kultura i Życie”. Są organy Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej: dziennik „Trybuna Ludu” i miesięcznik „Nowe Drogi”, ale też tygodnik społeczno-kulturalny „Kierunki”, wydawany przez organizację katolicką „PAX” (dane o czasopismach opracowano na podstawie: Banaszkiewicz-Zygmunt (red.), 2000).

Big-beat był muzyką aprobowaną przez młodzież. Starsze pokolenie dystansowało się od niego. O bardzo krytycznym stosunku do tej muzyki świadczyć może kpiąca relacja występu „Czerwono-Czarnych” w Filharmonii Narodowej, zamieszczona przez dziennikarza, pisarza, grafika Mirosława Malcharka w 1962 r. w tygodniku „Współczesność”:

Grzegorz Dąbkowski –
dr hab., prof. w Instytucie
Kulturoznawstwa SWPS
w Warszawie.
gdabkowski@
swps.edu.pl

Muzykantów jest sześciu. I tych sześciu potrafi wydobyć ze swoich instrumentów nieprawdopodobną ilość wykluczających się wzajemnie dźwięków [...] gra (podobno jazzowo) systemem zwanym big-beat. Big-beat znaczy mocne uderzenie (Malcharek, 1962: 3).

Trudno dziś stwierdzić, co miał na myśli autor, pisząc o „wykluczających się wzajemnie dźwiękach” – piosenki bigbitowe były przecież w większości melodyjne i zharmonizowane w prosty sposób; elementem odróżniającym je od wcześniejszych utworów rozrywkowych był raczej wyeksponowany rytm i przeważnie duże natężenie dźwięku.

Na koniec swojej relacji autor nie zawahał się skrytykować władze, które dopuściły do tego występu:

Cóż za „szatani byli tu czynni?”, pytam. Kto otworzył tej grupie zmanierowanych wyrostków drzwi warszawskiej Filharmonii Narodowej? Kto jest za to odpowiedzialny personalnie? (ibidem).

Krytyce podlegała prostota utworów bigbitowych. Andrzej „Ibis” Wróblewski, znany popularyzator poprawnej polszczyzny i krytyk muzyczny, w 1963 r. ironizował:

W ciągu ostatniego roku wyrosło arcyciekawe zjawisko socjologiczne. Celowo używam określenia „socjologiczne”, chociaż mam na myśli rodzaj muzyki rozrywkowo-tanecznej, wykonywanej w stylu tzw. big-beat, co znaczy po prostu „mocne uderzenie”. Strona artystyczna tego zjawiska nie jest warta zasadniczych rozważań, jako zbyt prosta. Bierze się zespół orkiestralny z sekcją rytmiczną wzmocnioną gitarami elektrycznymi, daje mu popularną melodię lub tzw. przebój zaaranżowany ze szczególnym naciskiem na wydobywanie akcentów rytmicznych i to jest wszystko (Wróblewski, 1963: 21).

Ibis zarzucał również bigbitowcom brak profesjonalizmu:

Igelitowe fraczki dodają imprezie pieprzyka egzotyizmu, ale nie zastąpią szkoły, dobrze ustawionego głosu, prawidłowo opanowanego oddechu, właściwej dykcji (ibidem: 22).

Niektórzy publicyści wyrażali obawy o niewłaściwy profil ideologiczny big-beatu. Witold Kaczyński w 1963 r. pisał o tej muzyce: „nieszczęsny jazz lub pseudo-jazz, jak chcą fachowcy” (Kaczyński, 1963: 15). Odwoływał się do słów sekretarza generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego Nikity Chruszczowa:

Muzyka, w której nie ma melodii, nic prócz irytacji nie wywołuje. Mówią, że dzieje się to na skutek niezrozumienia. Rzeczywiście, bywa taka muzyka jazzowa, że jej i zrozumieć nie można, i słuchać przykro (ibidem).

Kaczyński skarżył się jednak głównie, że

tysiące megafonów [...] ryczą, według swoich dynamicznych możliwości, od rana do wieczora najdziksze melodie w najdzikszych rytmach twista, madisona, rokendrola i czort wie jakich jeszcze (ibidem).

Apelował:

Stwórzmy wielki front walki z zalewem ogłupiających szlagierów. Nie pozwólmy na zwyrodnienie jednej z najpiękniejszych sztuk – muzyki (ibidem).

Zastanawiano się nad przyczynami popularności big-beatu. Andrzej Makowiecki, trębacz jazzowy, późniejszy autor powieści *Noc saksofonów* (Łódź 1984), której akcja rozgrywa się w środowisku muzyków rozrywkowych, pisał w 1963 r.:

Młodzież widzi w big-beacie uosobienie nowoczesności i oryginalności (Makowiecki, 1963: 7).

Dostrzegał też istotne aspekty ekonomiczne tej muzyki:

Big-beat ma swoich protektorów. Wielkimi jego przyjaciółmi są ci muzycy i teoretycy, którzy w jego egzystencji widzą źródła swoich dochodów (ibidem).

Makowiecki przewidywał jednak (jak się okazało, nietrafnie) rychły zmierzch big-beatu. Uważał, że za 50 lat wróci on jako „ciekawostka”. I rzeczywiście po pięćdziesięciu latach Ania Rusowicz, córka słynnej Ady Rusowicz – solistki „Niebiesko-Czarnych”, zdobyła dużą popularność płytą *Mój Big-Bit*, zawierającą przeboje matki i jej własne kompozycje.

Wątek interesowności popularyzatorów big-beatu podjął sześć lat później J. Abstawski (Abstawski, 1969: 18).

Krytycznego stosunku do big-beatu nie kryli na ogół jazzmani. Znany organista Krzysztof Sadowski wypowiedział się w 1963 r. na łamach miesięcznika „Jazz”:

Mimo pokrewieństwa z pierwowzorem murzyńskim big-beat zaliczam do maksymalnego prymitywu możliwego do przyjęcia dla Europejczyków. Granie takiej muzyki nawet dla przeciętnie rozwiniętego muzyka (zwłaszcza jazzmana, przywykłego do improwizacji) musi być tragedią (Sławiński, 1963: 21).

Zdarzały się jednak również przeciwnie opinie. Weteran jazzu z lat 50. Józef Krzeczek wypowiedział się w 1963 r. w następujący sposób:

Bardzo dobrze się czuję w „mocnym uderzeniu”. Ta muzyka ma rytm i swing. Nie mam zamiaru się z tego wycofywać i nie sądzę, żebym zdradzał jazz (ibidem).

Polska Federacja Jazzowa postanowiła zaopiekować się bigbitowcami. Rada Artystyczna PFIJ przedstawiła 23 września 1965 r. projekt utworzenia „Sekcji Muzyki Młodzieżowej” przy PFIJ, w którym zwróciła się o pomoc do Komisji Kultury Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki, w którym czytamy:

W ostatnich latach rozwinął się w Polsce żywiołowy, masowy ruch muzyczny młodzieży zwany popularnie big-beatem. Wśród rozmaitych rodzajów współczesnej muzyki rozrywkowej, big-beat posiada najsilniejsze związki z jazzem. Wspólnymi są: podstawa rytmiczna, swing, często również struktura skalowa (blues) i instrumenty (Uchwała, 1965: 22).

Ruch big-beatowy pozbawiony jest opieki i siły kierowniczej, co powoduje wzrost niebezpieczeństwa rozwoju tandety muzycznej i innych niepożądanych zjawisk. W związku z powyższym wyłania się pilna konieczność roztoczenia opieki nad tym ruchem tym bardziej, że inicjatywa ta wychodzi od tego ruchu (ibidem: 23).

Powyższy cytat przeczy panującemu obecnie stereotypowi, że władze miały jednoznacznie negatywny stosunek do big-beatu. Autor niniejszego artykułu na przełomie lat 60. i 70. grał w harcerskim zespole muzycznym (na czechosłowackiej gitarze elektrycznej marki Jolana Star, będącej wówczas obiektem westchnień kolegów) podczas wielu uroczystości oficjalnych; w repertuarze były głównie utwory bigbitowe.

Niektórzy publicyści zdawali sobie sprawę z nieuchronności przemian w muzyce rozrywkowej. Muzykolog Stanisław Żelechowski pisał patetycznie w 1964 r.:

nadszedł ten wielki bóg i zajął swój złoty tron. Big-beat – oto jego imię. Początkowo broniono się przed nim z pewnego rodzaju zażenowaniem, ale potem zaaprobowano. Trudno – wszak wola ludu (i to jeszcze jakiego ludu – tych „nastolatków”, naszych żywych pomników danych statystycznych, wprawiających w przerażenie demografię Europy!) jest najwyższym prawem (Żelechowski, 1964: 4).

Podstawowym instrumentem stała się gitara, ale zdaniem Żelechowskiego młodzież nie umie grać na gitarze; należy więc wydać podręcznik gry na tym instrumencie.

W dowcipny sposób charakteryzował w 1964 r. repertuar bigbitowy Lucjan Kydryński, pisarz muzyczny (autor m.in. monografii o J. Straussie, Offenbachu, F. Lehárze, G. Gershwinie, a także przewodnika operetkowego i przewodnika po filmach muzycznych), dziennikarz, konferansjer:

rytmiczny, hałaśliwy, w którym dawne „tralala” zastępuje albo jęklive albo energiczne pokrzykujące ye ye ye (Kydryński, 1964: 14).

Znany krytyk muzyczny Zdzisław Sierpiński proponował w 1964 r., aby wykorzystać zainteresowanie muzyką bigbitową w celu popularyzacji muzyki poważnej – przejść od chwytliwych przykładów (np. z repertuaru „Czerwono-Czarnych”) przez jazzowe przeróbki pieśni ludowych do tańców narodowych i muzyki symfonicznej (por. Sierpiński, 1964: 2–3). Pogląd, że poprzez słuchanie muzyki rozrywkowej można nabyć kultury muzycznej, nie był jednak popularny wśród muzykologów (por. Przychodzińska-Kaciczak 1984).

Zdarzały się zdecydowanie pozytywne opinie o muzyce młodzieżowej, jak w korespondencji własnej „Życia Warszawy” z Londynu z 1964 r. autorstwa Kamili Chylińskiej, zatytułowanej *Beatles i trubadurzy* (przez „trubadurów” rozumiała autorka twórców nurtu *folk-song*).

Piosenki Beatlesów są rytmiczne, łatwe, melodyjne, szybko wpadają w ucho, „przyczepiają się” do słuchacza – nie czynimy z nich jednak obrazu pokolenia, a tym mniej obrazu jego „degeneracji” (Chylińska, 1964: 4).

Podobnie pozytywną opinię wydała o występującym w Polsce zespole „The Tremeloes” T. Grabowska, kończąc żartobliwie:

Sympatyczna angielska czwórka zdobyła od razu publiczność i rozbawiła ją szczerze i na wesoło, absolutnie nie prowokując konieczności interwencji porządkowych (Grabowska, 1969: 6).

O Czesławie Niemenie pochlebnie wyraził się w 1966 r. poeta, autor sztuk wystawianych w teatrach lalkowych, redaktor czasopisma „Pomorze” Andrzej Baszkowski: „jest wzorem niecodziennej pracowitości, popartej talentem” (Baszkowski 1966, nr 13, s. 9). Sam Czesław Niemen nie uważał się za bigbitowca:

Do muzyki młodzieżowej nie od razu się przekonał. Nie lubi w ogóle określenia „big-beat”. Teraz też mówi – „Nie jestem big-beatowcem i nie chciałbym tak być nazywany. Jestem po prostu piosenkarzem dla ludzi” (Hinz, Wilczko, 1969: 8).

Mateusz Świącicki, muzykolog, wykładowca jazzu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, współtwórca festiwalu opolskiego i pierwszych jazzowych audycji radiowych, autor klasycznej książki *Jazz, rytm XX wieku* (Świącicki, 1972), w superlatywach wypowiadał się w 1967 r. o „Czerwonych Gitarach”, przedstawiając zarazem wnikliwą analizę muzyczną przeboju bigbitowego:

Autentycznie młodzi członkowie zespołu „Czerwone Gitary” utrafil w gust i pragnienia rówieśników bez zbędnej pozy i stylizacji (Świącicki, 1967: 46).

„Czerwonym Gitarom” udało się harmonijnie połączyć melodię, słowa i interpretację. Chłopcy z Trójmiasta skutecznie konkurują na krajowej giełdzie ze światowymi gwiazdami big-beatu (ibidem: 47).

Napisał też artykuł *Skaldowie XX wieku* – już sam tytuł artykułu, porównujący zespół do skandynawskich poetów i śpiewaków okresu średniowiecza, nobilitował grupę braci Zielińskich:

„Skaldowie” są godni patentu za archaizację, stylizację oraz za oryginalność warsztatu muzycznego (Święcicki, 1967a: 30).

utwory Skaldów, choć posiadają fakturę taneczną, w zasadzie wyszły dalej poza specyfikę gatunku – stając się już nie żadnym „big-beatem” czy „rock-and-rollem”, lecz po prostu MUZYKĄ (ibidem: 31).

Śmieszyć dziś może odpowiedź na artykuł opublikowany w 1966 r. w „Głosie Szczecińskim”, w którym stwierdzono, że fakt zorganizowania przez członków Związku Młodzieży Socjalistycznej przy Powiatowym Domu Kultury wielbicieli Karin Stanek to „przykład nadużycia politycznego”. Autor listu do redakcji wziął w obronę młodzież, która „wie, kto to Bach i Mozart i lubi chodzić do teatru”. Poza tym bigbitowcy na Zachodzie

podpisują petycje antyrasistowskie, komponują i śpiewają piosenki potępiające wojnę i niesprawiedliwość społeczną, poświęcają masę swego czasu i pieniędzy (tych zarobionych na bigbeacie), zwiększając fundusze pomocy głodującym (*List do redakcji* 1966).

Pod koniec lat 60. zaczęto podsumowywać w mediach zjawisko polskiego big-beatu.

O rozmiarach ruchu bigbitowego można się dowiedzieć z artykułu Waltera Egon z 1969 r. Podaje on, że w 1968 r. działało w Polsce 6 tysięcy zespołów bigbitowych (łącznie 20 tysięcy wykonawców), dla których pisało teksty 10 tysięcy autorów (Egon, 1969: 9).

Publicysta Marek Badtke w 1969 r. upatrywał genezy big-beatu w jazzie – jego zdaniem elementy intelektualne, kontemplacyjne zostały zastąpione akcentami wrażeniowymi i relaksowym charakterem. Podkreślał jednak, że trzeba ingerować w big-beat „dla celów wyższych” (Badtke, 1969: 9).

Jerzy Wilczko w artykule z 1969 r. przyczynę popularności big-beatu na przełomie lat 50. i 60. upatrywał w tym, że jazz stał się trudny w odbiorze. Przez pewien czas big-beat czerpał ze źródeł folklorystycznych, potem jednak nastąpił jego regres (Wilczko, 1969, nr 23, 8–9; nr 24: 11).

Pianista jazzowy, krytyk i pisarz muzyczny Lech Terpiłowski w 1968 r. zauważył filozoficznie, że dziesięć lat wcześniej krytykowano jazzmanów z brodami, w czarnych swetrach i dżinsach, a dziś krytykuje się „owłosionych” bigbitowców (Terpiłowski, 1968: 20).

Szczegółowy przegląd zespołów zamieściło w czasopiśmie „Jazz” w 1968 r. dwóch autorów: publicysta muzyczny Dariusz Michalski i twórca tekstów wielu przebojów Marek Dutkiewicz. Uznali, że poziom polskiego big-beatu jest dobry; jednocześnie zasygnalizowali brak rozwoju tej muzyki. Ponadto wyrazili w artykule opinię, że jedyny w Polsce „czuje bluesa” Wojciech Korda (Michalski, Dutkiewicz, 1968).

Obszerne metodyczne studium big-beatu opublikowali w 1969 r. w „Ruchu Muzycznym” muzykologdy Grzegorz Michalski i Waław Panek (Michalski,

Panek, 1969). Na początku postawili trzy istotne pytania: czy big-beat to ruch kulturalny, społeczny czy artystyczny. Następnie przedstawili cechy charakterystyczne big-beatu:

- „silna pulsacja rytmiczna, oparta na schematach prostszych, ale bardziej dosadnych niż w jazzie, natomiast bardziej skomplikowanych niż np. w walcu czy tangu” (Michalski, Panek, 1969: 15);
- gitary elektryczne, traktowane często perkusyjnie, kwartet wokalny;
- szerokie wykorzystanie i schematyzacja muzyki jazzowej, szczególnie bluesa;
- częste zapożyczenia z muzyki minionych okresów historycznych oraz z innych rodzajów muzyki rozrywkowej;
- sięganie do autentycznych melodii ludowych; ich schematyzacja;
- zasada naśladowania indywidualności (satelity);
- nowe sposoby wydobywania i przekazywania dźwięku;
- masowość (cały świat);
- więź społeczna.

Autorzy studium podkreślili, że big-beat ma niewiele cech swoistych, w związku z czym różnice między big-beatem a „nie-big-beatem” jest trudna do uchwycenia.

W Polsce początki big-beatu przypadły na okres kryzysu w muzyce rozrywkowej: wykonywano piosenki pseudoludowe, państwotwórcze, sentymentalne. Śwą siłę czerpał on z zachodniego przemysłu rozrywkowego. Autorzy w swoim wywodzie zwrócili uwagę, że po jakimś czasie odbiorcy, znudzeni big-beatem, zainteresowali się „własnym” stylem Piotra Szczepanika.

W tekście Michalskiego i Panka znalazła się oczywista obecnie, wtedy odkrywcza diagnoza:

o popularności utworu decyduje w głównej mierze nie jego kształt muzyczny, ale sposób wykonania, prestiż wykonawcy i nasilenie reklamy (Michalski, Panek, 1969: 18).

Krytycznie o polskim big-beacie wypowiedzieli się w 1969 r.: Jerzy Kossela, muzyk związany m.in. z „Czerwonymi Gitarami”, i Stefan Zabieglik, filozof, matematyk, znawca kultury i historii Szkocji, propagator zdrowego rozsądku i poprawnej polszczyzny. Byli oni zdania, że piosenki nie dają pozytywnych wzorców (nawet „Skaldowie” proponują: „Gońcie króliczka”). Nie można bowiem rozdzielać rozrywki od nauki i wychowania. Nie można też schlebiać gustom publiczności z „komercyjnego” punktu widzenia. Niedobrym kryterium oceny piosenek są listy przebojów. Trzeba stworzyć własne mocne uderzenie, nie będące tylko „cieniem muzyki tworzonej na Zachodzie” (Kossela, Zabieglik, 1969a: 15–17). W innym artykule ci sami autorzy podpowiadali, że ponieważ założenie zespołu sprawia wiele kłopotów, mógłby się tym zająć Związek Młodzieży Socjalistycznej (Kossela, Zabieglik, 1969b: 25–26).

Jerzy Kossela w 1969 r. stwierdził, że big-beat nie jest – jak uważają niektórzy – tylko „modą” (Kossela, 1969: 7). Postanowił poddać analizie pojęcia: *big-beat* i *muzyka młodzieżowa*.

Big beat – wywodził Kossela – oznaczał pierwotnie w języku angielskim ‘eksponowanie pierwiastków rytmicznych w muzyce jazzowej’; od 1962 r. w języku polskim – ‘kierunki głośnej muzyki rozrywkowej, eksponującej rytm (głównie rock and rolla i twista)’, następnie – ‘głośną muzykę (w tym wiele kierunków jazzu)’ i ‘muzykę gitarową (niezależnie od treści, formy i wykonania)’.

Obecnie [w 1969 r.] – według Kosseli – *big-beat* ma 5 znaczeń: 1. ‘rock and roll’; 2. ‘głośna i rytmiczna muzyka’; 3. ‘muzyka gitarowa’; 4. ‘chuligaństwo,

nieuctwo, rozwydrzenie, długie włosy’; 5. ‘muzyka młodzieżowa’ (Wojciech Mann w książce *RockMann, czyli jak nie zostałem saksofonistą* wspomina, że w latach 60. jako bigbitową określało się po prostu muzykę rozrywkową – por. Mann, 2010: 75). Kossela zaproponował, żeby zastąpić muzyczny termin *big-beat* terminem socjologicznym *muzyka młodzieżowa*, definiowanym: ‘muzyka utożsamiana przez młodzież ze swoją’.

Jak wynika z przytoczonych wyżej wypowiedzi, opinie publicystów na temat big-beatu były w latach 60. w dużym stopniu zróżnicowane. Można do nich dodać jeszcze cytaty zamieszczone w *Suplemencie do Słownika języka polskiego* pod red. Witolda Doroszewskiego (1969) w haśle „bigbitowy”. Z trzech podanych cytatów dwa pierwsze są niewątpliwie krytyczne (ironiczne):

Występujące na giełdach [piosenki] coraz częściej zespoły bigbitowe wnoszą do nich, prócz hałasu, wątpliwość, czy to, co prezentują, to piosenka czy nie („*Życie Warszawy*” 36, 1966),
Najszerzej uprawia się muzykę bigbitową, i to według [...] zasady: kto głośniej, kto prędzej („*Nowe Drogi*”, 1963: 131),

trzeci (zresztą najwcześniejszy) cytat jest pozytywny w swojej wymowie:

[Skrzypce] w bigbitowych przeróbkach melodii ludowych brzmią znakomicie („*Kulisy*”, 1962).

Niektórzy autorzy krytykowali tę muzykę tylko za to, że różniła się od wcześniejszej muzyki rozrywkowej; innych drażniła jej głośność lub prostota (w porównaniu z jazzem), jeszcze innych brak profesjonalizmu wykonawców. Argumenty natury ideologicznej (niepożądane zachodnie źródła big-beatu) zdarzały się rzadko. Część głosów wyrażała chęć pomocy bigbitowcom – jazzmanom chodziło o pomoc merytoryczną, innym – ideologiczną. Trudno było jednak zlekceważyć potężne zjawisko społeczno-artystyczne, które się wówczas narodziło. Władza zdawała sobie z tego sprawę.

Trafnie po latach podsumował epokę big-beatu Filip Łobodziński, dziennikarz, tłumacz, muzyk i aktor:

Bigbitowcy na dobrych kilka lat przejęli rząd młodych dusz. Moc tego uderzenia budzi dziś uśmiech, ale wtedy to był dynamit, który wpuścił świeże powietrze. Wszystkim bardziej ambitnym zespołom, które przyszły potem, szlak utorowali właśnie bigbitowcy (Łobodziński 2012).

O nieprzemijającej do dziś atrakcyjności big-beatu napisał autor relacji z koncertu Ani Rusowicz, Jakub Knera:

Co takiego jest w bigbicie, że zachwyca do dziś? Część osób skonstatuje, że przywołuje on wspomnienia sprzed kilku dekad, z nastoletniego okresu ich życia. Inni powiedzą, że obecnie muzyki w takim stylu się nie robi i ciężko o podobne wrażenia. Mnie w bigbicie podoba się charakterystyczne brzmienie i specyficznie zaaranżowane kompozycje, ale ponad wszystko fakt, że ten gatunek w odświeżonej formule broni się w 2012 roku. Ania Rusowicz z zespołem jest tego najlepszym przykładem (Knera 2012).

BIBLIOGRAFIA

- Abstawski J. (1969). *Bez kredytu*. Cz. 1. *Popularyzacja muzyki młodzieżowej*. „Jazz”, nr 58.
- Badtke M. (1969). *Piosenkarskie sukcesy*. „Pomorze”, nr 6.
- Banaszkiewicz-Zygmunt E. (red.) (2000). *Media – leksykon PWN*. Warszawa.
- Baszkowski A. (1966). *Wszystko o Niebiesko-Czarnych*. „Pomorze”, nr 13.
- Chylińska K. (1964). *Beatles i trubadurzy*. „Życie Warszawy”, nr 203.
- Doroszewski W. (red.) (1969). *Słownik języka polskiego*, t. II. *Suplement*, Warszawa.
- Egon W. (1969). *Jak powstają piosenki?* (z cyklu *Poradnik chaturzysty*). „Pomorze”, nr 4.
- Grabowska T. (1969). *The Tremeloes – przykład beatowej zabawy*. „Trybuna Ludu”, nr 331.
- Hinz P., Wilczko J. (1969). *O Niemenie dobrze i źle*. „Pomorze”, nr 19.
- Kaczyński W. (1963). *Jeszcze o szmirze*. „Kultura i Życie”, nr 10.
- Knera J. (2012). *Bigbitowy powrót do przeszłości z Anią Rusowicz*. <http://m.trojmiasto.pl/news/Bigbitowy-powrot-do-przeslosci-n56755.html> (dostęp 6.04.12).
- Kossela J. (1969). *Dyskusja o piosence. Czy warto zawracać sobie głowę „Muzyką młodzieżową”*. „Pomorze”, nr 13.
- Kossela J., Zabieglik S. (1969a). *Gońcie króliczka, czyli rzecz o piosence, szczególnie młodzieżowej*. „Litera”, nr 7.
- Kossela J., Zabieglik S. (1969b). *Jak założyć zespół?* „Litera”, nr 11.
- Kydryński L. (1964). *Olympia, Paryż, Niebiesko-Czarni*. „Przekrój”, nr 980.
- List do redakcji (1966). „Jazz”, nr 12.
- Łobodziński F. (2012). *Katarzyna Sobczyk, była wśród pierwszych*, <http://m.newsweek.pl/wiadomosci-kulturalne,katarzyna-sobczyk--byla-wsrod-pierwszych--,62758,1,1.html> (dostęp 10.04.12).
- Makowiecki A. (1963). *Czy koniec big-beatu?* „Odgłosy”, nr 1.
- Malcharek M. (1962). *Big-beat = mocne uderzenie*, „Współczesność”, nr 13.
- Mann W. (2010). *RockMann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Kraków.
- Michalski D., Dutkiewicz M.W. (1968). *Mocne uderzenie po polsku*. „Jazz”, nr 10; nr 12.
- Michalski G., Panek W. (1969). *Polski big-beat*. „Ruch Muzyczny”, nr 11; nr 12; nr 13; nr 14.
- Przychodzińska-Kaciczak M. (1984). *Zrozumieć muzykę*, Warszawa.
- Sierpiński Z. (1964). *Jaka muzyka rozrywkowa?*, „Poradnik Muzyczny”, nr 3.
- Sławiński A. (1963). *Czerwono-Czarni, czyli big-beat po polsku*, „Jazz”, nr 7–8.
- Szablowska M. (1993). *Cały ten big beat*, Łódź.
- Szymczak M. (red.) (1978). *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Święcicki M. (1967). *Czerwone Gitary*. „Polska”, nr 10.
- Święcicki M. (1967a). *Skaldowie XX wieku*. „Polska”, nr 12.
- Święcicki M. (1972). *Jazz, rytm XX wieku*, Warszawa.
- Terpiłowski L. (1968). *„Ta dzisiejsza młodzież”, czyli nasz klient – nasz fan* (w cyklu *Listy spod kominka Lecha Terpiłowskiego*). „Jazz”, nr 9.
- Uchwała (1965): *Uchwała Rady Artystycznej Polskiej Federacji Jazzowej z dnia 23 września 1965 r. Projekt utworzenia „Sekcji Muzyki Młodzieżowej” przy P.F.J.* „Jazz Forum”, nr 1.
- Wilczko J. (1969). *Dziesięć lat muzyki młodzieżowej*. „Pomorze”, nr 23; nr 24.
- Wróblewski A. (1963). *Amok big-beatu*. „Ruch Muzyczny”, nr 17.
- Zełechowski S. (1964). *Żaloszny flirt z gitarą*. „Kierunki”, nr 4.