

Kino mocnego uderzenia

Polska muzyka rockowa
w polskim filmie dokumentalnym lat 60. i 70.

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

*Nurkuje w tłumie (...) młodzieży, nasłuchuję, patrzę, jak tańczą rock'n'rolla w przydrożnej knajpie i... myślę. W tajemnicy Wam powiem: nie jest to może młodzież naj-
mądrzejsza, ale – dobrze jest jak jest. Potrzebne nam
i takie pokolenie, wychowane nie romantycznie przez
radio i motocykl, przyda się taki sarmacki quasi-amery-
kanizm. Osobiście jestem za tym – dodać im tylko trochę
Ducha¹.*

Stefan Kisielewski (1959)

Polski film dokumentalny i polska muzyka rockowa dwóch dekad: lat 60. i 70. to hasło domagające się kilku wyjaśnień. Kwestia pierwsza: co jest, a co nie jest w Polsce omawianych dekad muzyką rockową. Idąc tropem Franciszka Walickiego (mentalnie i „menadżersko” świadcował pod koniec lat 50. samym początkom nowej wówczas w kraju stylistyce muzycznej), trzeba by spojrzenie mocno ograniczyć i usunąć z obszaru zainteresowania takie grupy, jak Czerwone Gitary czy Skaldowie: *wspomniane zespoły – pisze Walicki – nigdy nie były zespołami big-beatowymi, uprawiały bowiem nie rock'n'roll, a tzw. muzykę środka – middle of the road*². Z drugiej strony znacznie pełniejszy wydaje się obraz tamtego czasu, który zaproponowali choćby twórcy 6-odcinkowej serii dokumentalnej *Historia polskiego rocka* (2008), czyli Leszek Gnoiński i Wojciech Słota. W pierwszym odcinku (*Zakażone piosenki: 1959 – połowa lat 70.*) – by trzymać się podanych przykładów – obecność Skaldów i Czerwonych Gitar na mapie początków polskiego rocka nie podlega dyskusji (ci ostatni reklamowali się zresztą wiele mówiącym hasłem: *Gramy i śpiewamy najgłośniej w Polsce*)³. Ta muzykologiczna w gruncie rzeczy kwestia jest wolna od jednoznacznych konkluzji – wydaje się jednocześnie, że w kontekście zaproponowanej perspektywy muzyczno-filmowej ostro zarysowane granice nie są bezwarunkowo potrzebne. Powód jest prosty: gdyby do powstałych w Polsce lat 60. i 70. dokumentów muzycznych (wykraczających poza prostą rejestrację festiwalowego występu) przyłożyć nawet najbardziej podstawowe wyznaczniki muzyczne rock'n'rolla (np. za definicją Roberta Walsera⁴), czyli solowy, ekspresyjny śpiew wokalisty, piosenkowe struktury typowe dla bluesa, podkreślane basem i perkusją metrum 4/4 i brzmienie podłączonej do wzmacniacza elektrycznej gitary (jej solo zastąpiły typowe bardziej dla rhythm and bluesa popisy saksofonu), to okaże się, że mowa o wąskiej grupie tytułów, a związki ich bohaterów z naszkicowaną przed momentem stylistyką nie powinny budzić sprzeciwu

(mimo oczywistych różnic, które dzielą choćby Skaldów i SBB). Osobne zdanie należy się tytułowemu sformułowaniu „polska muzyka rockowa” – to, rzecz jasna, pewne uproszczenie, bo zwłaszcza w kontekście lat 60. trzeba by mówić o „bigbiocie” czy „mocnym uderzeniu” (rock’n’roll był wówczas najczęściej na cenzurowanym, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Franciszek Walicki, popularyzator obu haseł⁵). Z tej jednak racji, że tekst zahacza również o dekadę następną, w której na dokumentalną taśmę trafia między innymi grupa SBB, jakże daleka w swej twórczości od brzmień typowego bigbitu, to i szersza znaczeniowo „muzyka rockowa” wydaje się bardziej adekwatna.

Jako się rzekło, materiał badawczy nie jest bogaty ilościowo. Można w tym dostrzec niechęć państwowej kinematografii do poświęcania kosztownej taśmy na zjawisko, które mając zazwyczaj złą prasę w oficjalnej publicystyce, nie zasługuje ani na przesadną uwagę, ani chęć lepszego zrozumienia za pomocą filmowego medium. Tym ciekawsze są więc ślady, które tej strategii zaprzeczyły. Mowa tu zarówno o krótkometrażowych, funkcjonujących „niezależnie” dokumentach, jak i produkcjach Polskiej Kroniki Filmowej – choć bardzo krótkich, nierzadko skazanych zideologizowanym komentarzem i wyraźną inscenizacją, to bezcennych choćby w perspektywie archiwalno-historycznej. Dziś wiadomo, że pewne postaci, zdarzenia i zjawiska dwóch pierwszych dekad polskiego rocka zostały uwiecznione wyłącznie kamerami kroniki. Odnalezienie i analiza wszystkich tych materiałów to zadanie godne osobnego opracowania, tu – z racji ograniczonych ram tekstu – zostaną przedstawione wybrane przykłady.

*

Na samym wstępie śladem wartym wzmianki jest fragment dokumentu Edwarda Skórczewskiego i Jerzego Hoffmana *Sopot 1957*. Wspomnienie o nim może się tu wydać dziwne, bo (po pierwsze) chodzi o fragment relacji z II Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej oraz (po drugie) mowa o utworze *Caldonia* w wykonaniu Amerykanina, Big Billa Ramseya. Ale to on – wspomina Franciszek Walicki – *wprowadzał polską widownię w amok entuzjazmu, śpiewając... najprawdziwsze rock and rolle! Widownia wyla, szalala, wysoko fruwały marynarki, domagano się bisów! Pierwszy raz słyszałem na żywo, a nie z radia czy płyt, faceta, który śpiewa to, co w Ameryce od wielu lat zapowiadało muzyczną rewolucję. Jazz wydał mi się nagle mdłą papką. Nie wiedziałem jeszcze, jak bardzo zmieni to moje życie*⁶. Dwa lata później Franciszek Walicki powołuje do życia zespół Rhythm & Blues, który 24 marca 1959 r. gra w gdańskim Klubie Kultury „Rudy Kot” swój pierwszy koncert. Często podaje się tę datę jako symboliczny początek polskiej muzyki rockowej⁷ – Hoffmanowi i Skórczewskiemu udaje się uwiecznić jeden z ważnych przystanków do niej⁸.

Pierwsza połowa lat 60. to zauważalny w całym kraju wzrost liczby amatorskich zespołów bigbitowych. W niebezpośredni sposób (bardziej czytelny po latach) nawiązuje do tego dokumentalny reportaż kroniki z 1962 r., *Swego nie znacie* (PKF 62/03A). To krótka relacja ze zorganizowanego przede wszystkim dla reprezentantów świata kultury przeglądu młodych zespołów bigbitowych w warszawskim klubie ZMS-u „Uśmiech” – gwiazdą wieczoru byli Czerwono-Czarni, ale równie ciekawi są wypatrzeni przez kamerę na widowni goście: wśród nich m.in.

Aleksander Bardini i Stanisław Dygat. Wymowa komentarza jest w zasadzie pochlebna, lekka zmiana tonu następuje w samej końcówce: *Szkoda tylko, że wszystko po angielsku, i to taką angielszczyzną... A przecież Polacy nie gęsi...*⁹. Uwaga to wówczas nieprzypadkowa, bowiem jednym z najczęstszych zarzutów kierowanych w prasie pod adresem młodych bigbitowców było śpiewanie przez nich zagranicznych piosenek w oryginalnej wersji językowej (aż w końcu w 1962 r. zespół Niebiesko-Czarni wylansował hasło „polska młodzież śpiewa polskie piosenki” i proporcje językowe zaczęły się powoli zmieniać). Specyficzny charakter styczniowej imprezy sugeruje chęć oswojenia środowisk opiniotwórczych ze zjawiskiem bigbitu, ale byłby to wniosek niepełny. Można bowiem się pokusić o interpretację bardziej uszczegółowioną: *Jeśli ktoś kierował wtedy akcją promocyjną polskiego mocnego uderzenia, czynił to – trzeba przyznać – fachowo i z rozmachem. Uwieczniony przez Polską Kronikę Filmową, tamten kawiarniany show dał sygnał wszystkim Jankom Muzykantom do gromadnego udziału w Turnieju Młodych Talentów, najważniejszej imprezie I Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Talentów*¹⁰. Na przeglądzie, który odbył się w dniach 29 czerwca – 2 lipca w Szczecinie i Międzyzdrojach, pojawiła się ekipa kroniki, a w efekcie krótki, ale unikatowy dla historii polskiego rocka materiał *Wielkie śpiewanie* (PKF 62/28A). Unikatowy, bo po raz pierwszy trafiają wtedy na ekran postaci, które przez wiele lat w znaczący sposób będą kreować wizerunek i brzmienie bigbitu – mowa o Wojciechu Kordzie (przez lektora zapowiedzianym jeszcze jako Wojciech Kędziora¹¹), Karin Stanek, Helenie Majdaniec i zespole Niebiesko-Czarni. Oprócz migawek z ich występów kronika oferuje niewiele więcej, ale co bardziej istotne, potwierdza słuszność słów lektora: *Umuzyczniają się nasze nastolatki*. Festiwal miał kontynuację, a jego związek z kinem faktów nawet się „metrażowo” powiększył.

Za pierwszy dokument, który w całości był poświęcony bigbitowemu zjawisku, należy uznać mocno zapomnianą¹², krótkometrażową produkcję w reżyserii Romana Wionczka *Wszyscy jesteście Presley'ami* (1963). To sceny z II Festiwalu Młodych Talentów, który w 1963 r. odbył się w Szczecinie. Jak wspomniano, znaczenie pierwszej edycji imprezy było niebagatelne. Relacjonująca ją kronika trwała dwie i pół minuty – gdy rok później Wytwórnia Filmów Dokumentalnych decyduje się na dłuższą relację (nieco ponad dziesięć minut), festiwal nie jest już niestety artystycznie tak inspirujący. Co więcej, Roman Wionczek nie miał, jak się wydaje, specjalnie oryginalnego pomysłu na swe dzieło. Brak w jego dokumencie próby analizowania fenomenu muzyczno-społecznego. Widz otrzymuje ułożone chronologicznie, reporterskie migawki, najpierw pochodzące ze szczecińskich ulic, potem z etapu wstępnych przesłuchań (utrzymanych w duchu nakręconego w tym samym roku *Konkursu* Miłosa Formana), a jeszcze później z koncertu finałowego¹³, co zostaje podsumowane krótkimi wypowiedziami kilkorga śpiewających. Krótki komentarz brzmi z kolei protekcyjnie, zwłaszcza gdy lektor (obiecując zbyt wiele) podaje charakterystykę bohaterów: *Tacy właśnie są, jakich tu zobaczymy. Może i atomowi, ale przede wszystkim po prostu młodzi, a nawet... pssst... żeby nie usłyszeli, bo się obrażą – dziecienni*. W sensie *stricte* realizatorskim *Wszyscy jesteście Presley'ami* broni się po latach przede wszystkim dzięki stuprocentowym nagraniom dźwięku. To warte podkreślenia nie tylko w kontekście rejestracji samych występów, ale i wzmiankowanej końcówki, kiedy wprost do kamery wypowiada się kolejno czworo uczestników koncertu finałowego. Wyczuwalne w ich głosie

i gestach onieśmielenie tylko wzmacnia poczucie uchwyconej na ekranie naturalności. Przewodzi w tym Marianna Wróblewska (w przyszłości ceniona wokalistka jazzowa), z wdziękiem i szczerością potwierdzająca chęć zobaczenia się na ekranie. W 1963 r. sceny w tak nikłym stopniu opierające się na inscenizacji z pewnością nie były w polskim dokumencie czymś powszechnym. Poza tym niezbywalna jest wartość historyczna filmu Romana Wionczka, który prawdopodobnie jako pierwszy uwiecznił na taśmie choćby duet Miry Kubasińskiej i Tadeusza Nalepy, niedługo później filarów grup Blackout i Breakout (w Szczecinie wykonują ekspresyjne *Let's Twist Again*, wielki przebój Chubby'ego Checkera z 1961 r.).

Patronem finiszującej na szczecińskim festiwalu akcji poszukiwania młodych talentów był zespół Czerwono-Czarni. Założony w 1960 r., szybko stał się uosobieniem nie tylko trudnych do zliczenia rozsad personalnych, ale i początkowej fazy bigbitu, mocno czerpiącej z muzycznych dokonań Zachodu. Nie dziwi więc częsta obecność grupy w Polskiej Kronice Filmowej, choć rzadko kiedy powody tego były *stricte* muzyczne. Dobrym przykładem może być materiał z 1963 r. o prostym tytule: *Czerwono-Czarni* (PKF 63/01A). Tytułowy zespół jest uchwycony na scenie, prawdopodobnie w czasie koncertu (przeważają zbliżenia na muzyków i ich instrumenty; zarejestrowano między innymi fragment sola perkusyjnego Jana Knapa oraz duet gitarowy Wiesława Bernolaka i Piotra Puławskiego). Wydaje się jednak, że obraz jest jednak tylko pretekstem dla komentarza, który w kilku zdaniach (mimo dość jednoznacznego w tonie początku) stara się oddać ciągle nieustalony w przestrzeni społecznej status bigbitu: (...) *Muzyka atomowej epoki, objaw rozpasania, hałaśliwa rozrywka młodego pokolenia. Krzyżują się opinie, dyskusje, pochwały, epitety. Zabierała już głos „Trybuna Ludu” i „Tygodnik Powszechny”, socjologowie, muzycy i reporterzy. „Mocno biją na estradach i w ciemnych zaułkach” – Krzysztof Teodor Toeplitz. „Umuzyczniają Polskę” – Budrewicz. „Uczyć się, uczyć się” – Goliński. „Tylko tak dalej” – Kisielewski. Rok później Czerwono-Czarni występują na ekranie kroniki wyłącznie w roli ozdobnika, ale to wartościowy materiał archiwalny – mowa o reportażu *Pelnoletni* (PKF 64/15A). Najpierw niezwiązane bezpośrednio z bigbitem sceny wręczania dowodów osobistych (w klubie ZMS „Uśmiech”, znanym już z kroniki: 62/03A, czyni to osobiście funkcjonariusz MO) i ceremonii ślubnych w Urzędzie Stanu Cywilnego, lecz zaraz potem – w funkcji słowno-muzycznego podsumowania – ujęcia ze studia Polskich Nagrań, gdzie Czerwono-Czarni rejestrują swój przebój *Dwudziestolatki* (głosem pełnym zaangażowania śpiewa przyjęty do zespołu niewiele wcześniej Maciej Kossowski)¹⁴; w krótkim fragmencie znalazło się też miejsce na kadrze stołem mikserskim. I wreszcie dokument najciekawszy, pokazujący zapewne najambitniejszy projekt muzyczny, w jaki zaangażował się zespół Czerwono-Czarni. *Msza i big-beat* (PKF 68/14B) to niezwykle obrazy z premierowego wykonania bigbitowej mszy *Pan przyjacielem moim*. Istotne detale dopowiada lektor: *Czerwono-Czarni w kościele, w repertuarze religijnym; znany ze swych nowatorskich pomysłów ksiądz z Leśnej Podkowy zaprosił do miejscowej, skromnej świątyni mistrzów mocnego uderzenia. Muzykę opracowała Katarzyna Gertner*¹⁵, *tekst – czterech ewangelistów i Kazimierz Grześkowiak*¹⁶. Na ekran trafiły ujęcia z różnych fragmentów mszy. Czerwono-Czarni, odświętnie ubrani, zaopatrzeni w typowo rockowe instrumentarium, stoją za ołtarzem, w pobliżu wielokrotnie obecnego w kadrze księdza Leona Kantorskiego. W sumie to niecałe dwie minuty doku-*

mentalnego zapisu, jakże jednak cennego w kontekście niebanalności zarejestrowanego zdarzenia.

Nie jest przypadkiem, że daleki od artystycznej sztampy i prostego kopiowania zagranicznych wzorców pomysł bigbitowej mszy pojawia się w drugiej połowie lat 60. To czas, kiedy scena „mocnego uderzenia” rozwija się bardzo obiecująco. W największym skrócie: odłączony od Niebiesko-Czarnych Czesław Niemen już pierwszym solowym albumem *Czy mnie jeszcze pamiętasz?* (1967) dowodzi, że jest niepowtarzalną indywidualnością wykonawczo-kompozytorską; jego były zespół również radzi sobie dobrze: gra koncerty w Polsce i za granicą, nagrywa interesujące płyty (m.in. *Alarm* /1967/ i *Mamy dla was kwiaty* /1968/); nieznana wcześniej blues-rockową jakość przynosi ze sobą nowo powstały zespół Breakout – jego debiut *Na drugim brzegu tęczy* (1969) Wiesław Królikowski nazywa *płytą, której nie sposób pominąć, gdy wypływa temat polskiej muzyki młodzieżowej. (...) pozycją, od której tak naprawdę zaczyna się historia polskiego rocka* ¹⁷; olbrzymią liczbę płyt sprzedają wtedy Czerwone Gitary i Skaldowie. Szczęśliwie przynajmniej wycinek tych zjawisk polski dokument uwiecznił na taśmie filmowej.

Na początek dwa utrzymane w lekkim tonie drobiazgi, potwierdzające popularność wspomnianych przed momentem zespołów (niestety, ani Skaldowie ¹⁸, ani Czerwone Gitary nie doczekały się w okresie największych sukcesów bardziej rozbudowanych realizacji dokumentalnych). Otóż w samej końcówce 1968 r. Polska Kronika Filmowa postanowiła po raz pierwszy przyznać swe nagrody zwane Złotymi Obiektami. Wśród nagrodzonych znaleźli się wówczas między innymi Wiesław Dymny, Irena Szewińska, Mariusz Dmochowski, Jan Zbigniew Słowicki (Hamilton), ale też – co ważne w kontekście bigbitowo-dokumentalnym – zespół Skaldowie. W kronice poświęcono mu segment o tytule *Króliczek* (PKF 68/52AB). Najpierw na ekranie pojawiają się muzycy wykonujący (prawdopodobnie w studiu) tytułowy utwór *Króliczek* (na początku 1969 r. zostanie on Radiową Piosenką Stycznia, by ostatecznie trafić na płytę *Cała jesteś w Skowronkach* /1969/). W pewnym momencie w kadr wchodzi Witold Jabłoński, operator PKF i autor zdjęć do wielu dokumentów. Wręcza on zespołowi Złoty Obiekt oraz jak komentuje lektor nieco *przestraszonego bohatera piosenki, czyli żywego królika* ¹⁹. Rok później, w podobnie niecodziennej sytuacji, zostają uwiecznione Czerwone Gitary w reportażu *Beatowy chrzest* (PKF 69/27B) – pod enigmatycznym tytułem kryją się ujęcia z jednego z wrocławskich Urzędów Stanu Cywilnego, gdzie muzycy zespołu, zgromadzeni wokół niemowlaka, występują w roli ojców chrzestnych – *dla czego? Jedna z wrocławianek – słyszymy w komentarzu – powiła dziecię płci męskiej bezpośrednio po wyjściu z ich koncertu*. Przypomnienie tej jednonumitowej produkcji (jako *de facto* okołomuzycznej) można by sobie darować, gdyby nie poczucie, że jest ona intrygującym znakiem czasu: dziesięć lat bigbitu zrobiło swoje i jego łagodniejszą, mniej eksperymentalną (a bardziej przewidywalną) odmianę zdołano po prostu oswoić. Stąd obrazki rodzajowe w typie *Beatowego chrztu*, ukazujące gwiazdorski status Czerwonych Gitar bez dodatkowych, dydaktyzujących komentarzy na ten temat.

Na specjalne wyróżnienie w kontekście drugiej połowy lat 60. zasługują trzy dokumenty. Pierwszy z nich to wspomniane *Brezentowe niebo* (1967) Edwarda Etlera – krótkometrażowa produkcja zrealizowana w ramach Wytwórni Filmów Oświatowych, nakręcona zaś latem 1966 r. w Sopocie. Lokalizacja nieprzypad-

kowa: to tam, pod „brezentowym niebem” rozłożystego namiotu, odbywały się w czasie wakacji bigbitowe imprezy pod szyldem „Non Stop” (ich inicjatorem był Franciszek Walicki). Sam film Etlera broni się przede wszystkim wartością historyczną – rejestruje choćby fragmenty występu zespołu (mającego krótki żywot) Pięć Linii. Mowa przy tym wyłącznie o niemo zapisanym obrazie (muzyczne tło dokumentu tworzą cztery utwory Czerwonych Gitar²⁰ i jeden Pięciu Linii). Gorzej z koncepcją artystyczną. Całość rozpada się na trzy części: pierwszą stanowią obrazy młodych ludzi, mniej lub bardziej dyskretnie podpatrywanych w sopockim krajobrazie (nie za wiele – dodajmy od razu – z tych podpatrywań wynika); część druga to już ujęcia z wieczornego koncertu i zabawy w „Non Stopie”: z początku kilka zamyślonych twarzy, jednak chwilę później parkiet staje się areną ekstatycznych tańców (filmowanych z bardzo niedużej odległości, być może z dodatkowym światłem – stąd kilka spojrzeń rzuconych ukradkowo w stronę kamery, mimo wszystko nieco rozpraszającej klimat całkowitego pochłonięcia muzyką); jest jednak w *Brezentowym niebie* i część trzecia, splecająca dług nazwie wytwórni, która film wyprodukowała: w tle Krzysztof Klenczon śpiewa o jesiennym deszczu i nie odbierającym telefonu koledze, a na ekranie – brezentowy dach opuszczony, zaś w zakładzie fryzjerskim kamera przenosi się z nożyczek na twarz chmurnego młodzieńca. Jak zapewne wielu innych, musi się rozstać z bigbitową fryzurą, bo rozpoczyna się rok szkolny. Ekipa jest na inauguracji w jednej z sopockich placówek – wycisza się muzyka, a lektor (w tonie wyrozumiało-pobłażliwym) deklamuje: *moda, jak to moda, zawsze wydaje się zabawna. Potem się do niej przyzwyczajamy, staje się częścią sopockiego pejzażu, kawalkiem plaży, i wtedy właśnie odchodzi. Komiczne są jedynie przejaskrawienia, przesada, samoomieszanie. (...) Tymczasem zajmą wyobraźnię bez reszty zawsze modne, codziennie aktualne logarytmy i słupki.* Coś jednak zaburza ten gładki dydaktyzm – w pierwszej kolejności rzuca się w oczy pionowa panorama, która najpierw rejestruje siedzącą tyłem do kamery dyrekcję, następnie zbite w kilka rzędów grono pedagogiczne, a na końcu: wyraźnie oddaloną od dorosłych młodzież stojącą w półkolu. No i piosenka: sopoccy uczniowie rozpoczynają naukę, a w ścieżce dźwiękowej Pięć Linii śpiewa utwór... *Pozegnanie ze szkołą.* Dyskretny gest solidarności z młodością?

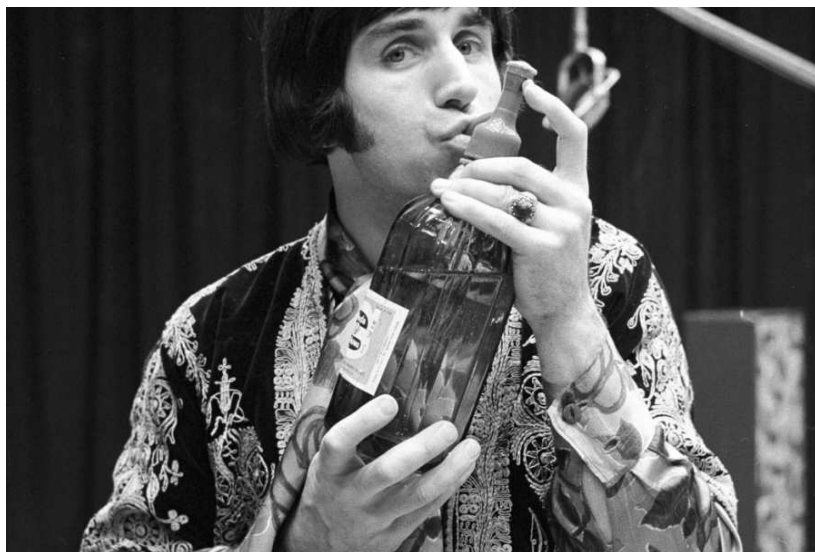
Drugi z wymagających wzmianki dokumentów tego czasu to *Mocne uderzenie. Opus II* (1967) Krzysztofa Szmagiera i Andrzeja Trzosa. Tym razem film obywa się bez słowa komentarza: i to nie dlatego, że tak jednoznacznie wymowę mają jego obrazy zarejestrowane przez świetnych operatorów, Bronisława Baranieckiego i Antoniego Staśkiewicza. Można zaryzykować tezę, że w omawianym okresie to najbardziej otwarty na interpretację dokument o polskim rocku. Pozornie rejestruje niewiele więcej niż wspomniany przed chwilą film Edwarda Etlera: Sopot zastępuje Warszawa, zamiast Non-Stopu – Hala Gwardii (odbywa się tam, docierająca w pierwszej połowie 1967 r. do kilku miast, impreza pod nieprzypadkową nazwą „3 x Non-Stop”; razem koncertowały wówczas zespoły Blackout, Skaldowie i Polanie – wszystkie z nich dotarły tego samego roku z owacyjnie przyjętymi występami do sopockiego Non-Stopu)²¹. Zupełnie inną jednak optykę odbiorczą ustawiają już pierwsze ujęcia dokumentu: oto pod halę podjeżdża kilka ciężarówek „wyładowanych” milicjantami. Cokolwiek wydarzy się później, będzie obarczone cieniem inicjującego obrazka ponurych funkcjonariuszy MO. W samym budynku istne szaleństwo. Najpierw perspektywa sceny – ujęcia zza pleców muzyków do-

bitnie świadczą, jakie tłumy młodych ludzi pojawiły się na koncercie. Świetne, dynamiczne ujęcia oddają sprawiedliwość samemu zespołowi: Polanie grają głośno i żywiołowo, po twarzy perkusisty spływa pot, basista nie może ustać w miejscu. Dokumentaliści dobrze jednak stopniają napięcie, bowiem najbardziej zapadające w pamięć ujęcia wiążą się z umiejętnie obserwowaną widownią. Umiejętnie, czyli w tym wypadku z gwarantującego naturalność reakcji dystansu. Galeria wychwyczonych postaci, to w niemal nabożnym skupieniu chłonących rockowe dźwięki, to doprowadzona do ekstazy euforii, jest niepowtarzalna. Gdzieniegdzie zaś – nieruchomy, obojętny, czasami nawet z ręką w kieszeni milicjant. Nie ma powodu, by interweniować: publika jest w swoim świecie, o czym świadczy najbardziej zaskakujący fragment filmu, kiedy twórcy wygłuszają bigbitową muzykę (słychać tylko nierytmiczne, elektroniczne plamy dźwiękowe) i całą uwagę widza kierują na przepełnione emocjami twarze młodych ludzi (czasami dodatkowo zwalniając taśmę). Efekt – co najmniej dwuznaczny. Na pewno trudno poprzestać na zdaniu Andrzeja Dorobka, twierdzącego, że *chodzi o pokazanie młodzieżowego audytorium jako stada muzycznych analfabetów, poszukujących odurzenia w halasie i wrzasku*²². Znacznie bardziej – o, ironio! – wyważone stanowisko pochodzi „z epoki”, kiedy to recenzent słusznie konstatawał: *film Szmagiera i Trzosa nie daje odpowiedzi na pytania trapiące psychologów, socjologów, publicystów i rodziców. Zwarty, dynamiczny, pięknie fotografowany – oferuje nasycony konkretem, sugestywny, całkowicie obiektywny obraz »nowoczesnych bachanalií«. I ten obiektywizm jest chyba najcenniejszy*²³. Coś w tym jest – zatopiona niby w mistycznym uniesieniu twarz młodego człowieka dawała argument każdej ze stron. I piękne to, i niepokojące. Dokument Szmagiera i Trzosa tylko na tej dwoistości zyskuje.

Wreszcie trzeci znaczący dokument z drugiej połowy lat 60. – najmocniej z całej trójki obecny w historii polskiego kina, najbardziej też kontrowersyjny. „Magazyn Filmowy” w numerze 22 z 1968 r. donosił: *Marek Piwowski, Stanisław Niedbalski i Zygmunt Samosiuk obserwują w hali zdjęciowej Wytwórni Filmów Dokumentalnych popularnego piosenkarza Czesława Niemena. Oczywiście obserwują dźwiękowymi kamerami. Założeniem filmu jest analiza powodzenia i popularności, stąd tytuł „Sukces”. Jest to także tytuł piosenki, którą Niemen próbuje ze swoim zespołem i którą usłyszymy na filmie*²⁴. Pomijając nieco niezgrabny język tej notatki, przekazuje ona wieści bardzo ciekawe. Po pierwsze, obiecujące musiało wydawać się sfilmowanie muzyka, który chwilę wcześniej (w 1967 r.) wykonał na festiwalach piosenki w Opolu i Sopocie utwór *Dziwny jest ten świat* (ukazuje się też wówczas tak zatytułowana płyta), dając znać o trudnej do zlekceważenia ewolucji artystycznej, jaką przeszedł od czasu występów z Niebiesko-Czarnymi. Rok 1968 – kim wówczas był Niemen przygotowujący płytę *Sukces*? Dokument mógł pomóc w odpowiedzi na to pytanie. Po drugie, dobrą passę miał wówczas Marek Piwowski: szkoła filmowa ukończona z zestawem wyróżniających się etud, zaraz później oryginalny dokument *Pożar, pożar, coś nareszcie dzieje się* (1967), a sam *Sukces* (1968) poprzedzał wstrząsającą *Psychodramę* (1969) czy prześmiewczy *Hair* (1971). Po trzecie, wiele obiecywał duet operatorski: klasykiem polskiej szkoły dokumentu był już wówczas Stanisław Niedbalski (wieloletni współpracownik Kazimierza Karabasza); największe osiągnięcia Zygmunta Samosiuka miały z kolei dopiero nadejść (i to na terenie filmowej fabuły), ale i on miał w 1968 r. frapujący dorobek operatorski (m.in.: *Anatomia miasta* /1967/ Janusza

Kidawy, *Być* /1967/ Mariana Marzyńskiego). Po czwarte, „dźwiękowe kamery” obiecywały dokument rejestrujący muzykę „na gorąco”, bez konieczności post-synchronów. Po piąte, biorąc za dobrą monetę deklarację, że *złożeniem filmu jest analiza powodzenia i popularności*²⁵, można było przypuszczać, że powstaje w zasadzie pierwsza polska produkcja, która w pogłębiony sposób chce zmierzyć się z tematem „mocnego uderzenia”. Ukończone dzieło potwierdziło niemal wszystkie przypuszczenia – oprócz ostatniego. Interesujące, że pewne podejrzenia ponownie wzbudza krótka gazetowa notatka, tym razem z „Ekranu”, którego redakcja informowała o ukończeniu prac nad filmem. Niewielka fotografia autorstwa Romualda Pieńkowskiego: Czesław Niemen z przytkniętym do ust syfonem, na palcu sygnet, wzrok skierowany w obiektyw. Ostatnie zdanie tekstu: *Na zdjęciu – Czesław Niemen w filmie „Sukces” lansujący nienaganne maniery gwiazdora*²⁶. Dyskretnie kpiarski ton pozwala sądzić, że anonimowy autor notki widział przed jej napisaniem dokument, bo celnie (jednym zdaniem) oddał jego aurę. Udała się Piwowskiemu rzecz szczególna – kilkoma prostymi środkami naszkicował 13-minutowy portret, który nie mówiąc o niczym wprost – sugestywnie steruje stylem odbioru.

Niemen i jego zespół Akwarele są w trakcie próby, ogrywając przede wszystkim tytułowy utwór. Na film, w przeważającej jego części, składają się trzy nurty narracji: (1) ujęcia ze śpiewającym Czesławem Niemenem; (2) „scenki rodzajowe” z samej próby; (3) wypowiedzi wokalisty do kamery. Element wykonawczy nie pozostawia złudzeń – ujmowany zazwyczaj w zbliżeniu Niemen śpiewa (partię daleką od prostoty) mocno, pewnie, zdawałoby się bez większego wysiłku. Uwagę przykuwają jednak „partie mówione”. Po premierze filmu szczególny rezonans w tym kontekście zyskały dwie wypowiedzi artysty: *Ja się ładnie ubieram – wszyscy się powinni tak ubierać. Nigdy się nie zastanawiałem, czy byłem szczęśliwy. Ponieważ jestem zbyt świadom... w ogóle sensu... istnienia*. Już na papierze zdania te pobrzmiwają infantylnością pomieszaną z niemałym egotyzmem. Wersja ekranowa sprytnie wrażenie to uwypukla: słowa o ubiorze wmontowano między dwa fragmenty dudniącej perkusji, a do tego operator wykonuje zbliżenie na twarz Niemena – jakby wręcz szukał na niej widzialnych śladów samochwalstwa; drugim cytatem film się kończy – tyle że to mocno arbitralna decyzja samego Piwowskiego, który po słowach *w ogóle sensu... istnienia* zatrzymuje sylwetkę artysty w stopklatce, niejako „zamrażając” go w mało chwalebny momencie (a chyba widać po Niemenie, że chciałby coś dodać – ewentualnego ciągu dalszego jednak w dokumencie brak). Nie wystarczy zatem powiedzieć, że *Sukces* to dokumentalny zapis próby jednego z wybitniejszych artystów polskiego rocka – to zapis próby oczami Marka Piwowskiego, który starannie selekcionuje to, co widz ma dostrzec. Sceny z samej próby (poza śpiewem artysty) to właściwie wyłącznie takie momenty, kiedy dochodzi do sytuacji konfliktowych (szczególnie na linii Czesław Niemen – Ryszard Podgórski; kamera skupia się wówczas na tych postaciach, a ujęcie całego zespołu pojawia się w filmie zaledwie raz). Wokalista „grozi” wówczas trębaczowi, że *jeśli nadal będziesz kiksował, to naprawdę wyślę cię do Europy*, a całej sekcji dętej radzi: *kupcie sobie kilogram stroju*. Niemałą złośliwością nazwać można z kolei taką sklejkę montażową: Niemen mówi do kamery i przejęczyca się w słowie „króciutko” – szybko się poprawia, ale zanim dokończy wypowiedź, Piwowski przerwie ją dwusekundowym, przeciągłym dźwiękiem trąbki. Detal, jednak znaczący. Tak jak znaczące jest rozpoczęcie dokumentu od



Sukces, reż. Marek Piwowski (1968)

obrazu bohatera pijącego do wtóru rozkrzyczanej widowni wodę sodową – skojarzenia frazeologiczne z pewnością zamierzone.

Po latach Tadeusz Lubelski napisze: *film ujmuje autentyzmem, w czasie (...) telewizyjnej emisji w Kinie Polska rekomendowany był jako „ciepły portret”*. Mocniej jednak narzuca się wrażenie, że autor zadrwił sobie z idola, bezlitośnie ukazując drugą stronę jego talentu – zadufanie, skłonność do kiczu (...). Po wejściu na ekrany – pisze dalej profesor – jego bohaterowie poczuli się oszukani, uważając, że ich ośmiesza i utrwała oficjalny, negatywny stereotyp kultury młodzieżowej; Polskie Towarzystwo Jazzowe wystosowało nawet protest do WFD²⁷. Co na to sam artysta? – Zapytany przez Marka Różańskiego o „wyszydzenie” w dokumencie *Sukces*, odpowiedział: „Wyszydził” – to zbyt mocno powiedziane przez ciebie, choć niewątpliwie Marek Piwowski sprytnie, bardzo sprytnie a nawet inteligentnie zniekształcił piosenkę „Sukces”, w której śpiewałem, że nie sława, nie fortuna, lecz Miłość jest prawdziwym sukcesem²⁸.

Wątek Niemenowski jest dobrym pomostem między dekadami. Osiem lat po *Sukcesie* Marka Piwowskiego, w 1976 r., premierę miał dokument Krzysztofa Rogulskiego *Niemen* – jego powstanie nie zmienia faktu, że lata 70. okazały się w kontekście produkcji poświęconych polskiej muzyce rockowej jeszcze uboższe niż poprzednia dekada. Przyczyny tego zdają się niejednorodne. Po pierwsze, „mocne uderzenie” traci status zjawiska nowego, nieznanego i – już choćby z powodu tych dwóch cech – w naturalny sposób prowokującego do przyjrzenia mu się przy użyciu kamery. Po drugie, choć w ogólnym nastawieniu władz do muzyki rockowej powiększył się przez lata margines tolerancji, to w żadnym razie nie oznaczało to wygaszenia obostrzeń cenzuralnych, dotyczących również sfery audiowizualnej. Odczuł to choćby liderujący Breakoutowi Tadeusz Nalepa: *Groźny był rok 1970, kiedy zdjęto nas z Telewizyjnej Giełdy Piosenki, konkretnie chodziło o włosy, za długie oczywiście. Nie istnieliśmy w telewizji przez jakieś 10 lat, zostaliśmy wpisani na jakąś listę... W ciągu tych lat chyba tylko raz Mirze [Kubasińskiej – P. P.]*

*udało się wystąpić i też były kłopoty, bo w tekście pojawiało się słowo mak*²⁹. Po trzeciej, polski rock nie tyle zanika, ile raczej przechodzi metamorfozę. W pewnym uproszczeniu można skonstatować, że w pierwszej połowie opisywanej dekady słuchacze stają się bardziej wymagający, a muzyka, nierzadko wzbogacona akcentami jazzowymi, wyraźnie ambitniejsza (to *casus* artystów już znanych /Czesław Niemen, Breakout, Skaldowie/, ale i tych prezentujących swe pierwsze albumy /Test, SBB, Dżamble, Budka Suflera/). Uchwycenie tej *stricte* muzycznej ewolucji z pewnością było dla dokumentalisty zadaniem znacznie trudniejszym niż wcześniejsze o kilka lat rejestrowanie wykonawców czy publiczności w sopockim Non-Stopie. Z nieco innych powodów polski dokumentalista mógł nie czuć się specjalnie zachęcony do podejmowania rockowo-muzycznego tematu również w drugiej połowie lat 70. Tak opisał ten moment w czasie Wiesław Królikowski: *Większość zespołów wykruszyła się w pogoni za większymi dochodami. Okazało się, że po przygotowaniu rock-opery można bezboleśnie przedzierzgnąć się na stałe w muzyków grających w zagranicznej restauracji (Niebiesko-Czarni). Grupy, które jeszcze kontynuowały działalność, niepokojąco obniżyły lot, mimo iż uporczywie trzymały się stylu będącego ich specjalnością (Skaldowie, Breakout, Budka Suflera). Poza produkcjami SBB i Niemena sporym powodzeniem cieszył się polski soft-rock zasługujący jednak na miano ubogiego krewnego światowego soft-rocka. Zainteresowanie muzyką rockową było słabsze niż w minionych okresach. Trudno jednakże stwierdzić, w jakim stopniu wynikało to z perturbacji młodzieżowych zainteresowań, w jakim z niewydolności impresaryjnego pionu naszej estrady nie potrafiącego przygotować atrakcyjnych imprez i z jego niechęci do rocka (...) a w jakim stopniu ze słabości polskiej muzyki młodzieżowej*³⁰.

Wracając jednak do zapowiadzanego dzieła Krzysztofa Rogulskiego, *Niemen* to film niemal półgodzinny, niezwykle eklektyczny materiałowo. Cierpi na tym spójność całości, z drugiej strony trudno (zwłaszcza po latach) nie docenić wartości archiwalnej wielu ujęć. Od razu wypada też dodać, że tym razem unoszący się nad wieloma scenami ton narracji jest jednoznacznie pochwalny, co jednak wcale nie oznacza portretu naszkicowanego prostą kreską. Z jednego powodu – Rogulski podkreśla nie sukcesy artysty, lecz jego muzyczną bezkompromisowość. Wizualne tego dowody to pewnie najciekawsze fragmenty omawianego dokumentu. Oto Niemen na opolskiej scenie (1976), przy dziennym świetle i z towarzyszeniem jak najbardziej rockowego składu Niemen Aerolit, wykonuje utwory z dopiero mającej się ukazać płyty *Idée Fixe* – słyszymy fragmenty *Larwy* i *Pochwały pracy* (oba do słów Cypriana Kamila Norwida). To muzyka niełatwa w odbiorze: pozbawiona melodyjności, piosenkowej struktury, oparta na niezwykle ekspresyjnych wokalizach Niemena. Publiczność jest zdezorientowana – niektórzy opuszczają amfiteatr, inni odwracają się plecami do sceny i rozpoczynają towarzyskie rozmowy, nieliczni naprawdę koncentrują się na dźwiękach. Kończącą całość *Pieśń Wernyhory* (fragment *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego) bohater wykonuje już w studiu (domowym?) – z dala od wiwatującej widowni, której obrazem rozpoczął swój film Marek Piwowski. Jako się rzekło, Krzysztof Rogulski utkał swój dokument z materiałów bardzo różnorodnych; są tu zatem (oprócz fragmentów z Opola) kadry z mieszkania muzyka, krótka historia jego kariery, wypowiedzi Franciszka Walickiego i Wowo Bielickiego, migawki z innych koncertów (z „parateatralnym” udziałem Małgorzaty Niemen), a nawet w pełni inscenizowane ujęcia z udziałem

młodego chłopca (w domyśle – młodego Niemena, który na przykład podpatruje kościelnego organistę w czasie gry). Przy całej tej mnogości, zdecydowanie najważniejszym i najbardziej udanym aspektem dokumentu pozostaje sportretowanie Niemena jako artysty niepokornego.

Niestety, znacznie mniej okazałe prezentuje się dokumentalne spotkanie z SBB, najważniejszym zespołem polskiego rocka lat 70. Mowa o dwóch zrealizowanych przez Piotra Szulkina krótkich metrażach, bazujących zresztą na tym samym materiale zdjęciowym (zespół, bez jakichkolwiek dodatków scenograficznych, odgrywa w studiu WFD fragmenty płyty *Nowy horyzont*). Najpierw powstaje *Przed kamerą SBB* (1974; film dyplomowy reżysera), rok później zmontowany jest niemal dziesięćminutowy dokument *Zespół SBB* (1975). W 1979 r. Telewizja Polska zarejestrowała występ grupy, który odbył się w warszawskiej Sali Kongresowej w ramach festiwalu Jazz Jamboree. Trudno tu jednak mówić o filmie dokumentalnym w sensie koncepcji artystycznej – to po prostu efekt pracy kilku kamer (czasami widocznych w kadrze) rejestrujących muzyków, którzy w skupieniu grają na instrumentach (utwalono na taśmie krótki etap, gdy zespół występował nie jako trio, lecz kwartet)³¹.

Przejawem pogłębianych aspiracji polskiego rocka lat 70. były inspirowane dokonania Zachodu próby mariażu tej muzyki z innymi formami sztuki, między innymi baletem i operą. Najoryginalniejszym artystycznie dokonaniem na tym polu okazało się *Mrowisko* zespołu Klan, czyli zestaw intrygujących muzycznie i tekstowo utworów będących oprawą spektaklu baletowego. O ile zadbano o – skróconą z racji pojemności czarnej płyty – rejestrację dźwiękową kompozycji (album *Mrowisko* ukazał się w 1971 r.), o tyle prawdopodobnie nie został upubliczniony żaden większy materiał audiowizualny, który archiwizowałby wersję sceniczną dzieła, premierowo wystawionego na VIII KFPP w Opolu (1970). Słowo „upubliczniony” pada nieprzypadkowo, bowiem z dużą dozą prawdopodobieństwa operatorzy PKF/WFD zjawili się na jednym z przedstawień i dokonali obszernych nagrań, ale ich los ustalić trudno. Co ciekawe, kilka lat temu na stronie internetowej Telewizji Polskiej pojawiła się informacja – będąca *de facto* odpowiedzią na pytanie widza o archiwalia związane z zespołem Klan – iż w kontekście *Mrowiska* zachował się tylko kilkudziesięciosekundowy fragment kroniki filmowej. Wyemitowano go zresztą na antenie TVP Kultura – jakkolwiek ustalenie detali realizacyjnych pozostaje sprawą otwartą, to niemal na pewno można odrzucić domysł, iż mamy tu do czynienia z produkcją PKF. Do jej poetyki nie pasuje przede wszystkim statyczny sposób filmowania: zachowany fragment to jedno długie ujęcie zarejestrowane właściwie nieruchomą kamerą³², niekiedy tylko operującą zoomem. Uwieczniono w ten sposób końcową część spektaklu, z grupą baletową tańczącą do wtóru pieśni *Epidemia euforii*. Ślad o trudnej do przecenienia wartości (tym bardziej że sceniczna wersja *Mrowiska* – grupie, mimo stosownych ofert, nie udało się wyjechać z nią za granicę – miała stosunkowo niewiele odslon). Na marginesie warto dodać, że krótki żywot pierwotnego składu Klanu (1969-1971) zaowocował też innym typem spotkania zespołu z polskim dokumentem (czego nie odnotowywały realizatorskie metryczki). Po pierwsze, w lutym 1971 r. grupa rejestruje w studiu WFD instrumentalny materiał, po który w kolejnych latach wielokrotnie będzie sięgać w funkcji ilustracyjnej Polska Kronika Filmowa (w podobnej sesji uczestniczyło SBB)³³. Po drugie, miesiąc później, w warszawskiej Państwowej Wyższej

Szkole Muzycznej, Klan nagrywa nie tylko studyjną wersję *Mrowiska*, ale i muzyczny temat *Szkola*, z przeznaczeniem dla dokumentu Tomasza Zygadły *Szkola podstawowa* (1971).

W 1973 r. premierę ma *Naga*, widowisko – choćby na wzór dzieła brytyjskiego zespołu The Who *Tommy* (1969) – określane mianem rock-opery. Patronował mu zespół Niebiesko-Czarni ³⁴, dla którego był to ostatni ambitny artystycznie epizod w karierze. Kilka połączonych fragmentów przedstawienia trafiło do jednego z wydań kroniki filmowej (PKF 73/32A). W żadnym ujęciu nie widać niestety całej sceny Teatru Muzycznego w Gdyni (za docenianą w recenzjach oprawę plastyczną spektaklu odpowiadał Jerzy Krechowicz ³⁵), operator wyraźnie koncentruje się na trzech solistach (zwraca uwagę przede wszystkim wygimnastykowany Stan Borys, który w pewnym momencie bierze na ramię najbardziej skandalizującą bohaterkę spektaklu – nagą dziewczynę). Jak zgodnie z rzeczywistością podsumowywał lektor: *Krytycy jak zwykle się różnią, a publiczność zapelnia sale. Nagą* wystawiono w różnych częściach Polski ponad sto trzydzieści razy. Podobnie jak w przypadku *Mrowiska* Klanu dźwiękowa oprawa spektaklu pojawiła się na czarnym krążku (płyty *Naga 1* i *Naga 2* wydano w 1972 r., jeszcze przed premierą sceniczną dzieła). Na szczęście, zadbano też o krótki zapis dokumentalny tego interesującego przedsięwzięcia.

*

Nie ma w historii związków polskiej muzyki rockowej i polskiego kina dokumentalnego cezury wyraźniejszej niż ta między latami 70. i 80. Choć może właściwiej byłoby napisać, że widoczna granica dotyczy przede wszystkim sfery muzycznej, niezależnie jednak, czy mowa o nowych idolach rockowej publiczności (Maanam, Perfect, Lady Pank, Krzak, Republika i in.), o jarościńskim festiwalu czy ciekawie rozwijającej się scenie punkowej, dokument reagował na większość tych zjawisk szybko i zazwyczaj udanie. Twórcy zaczęli eksperymentować z formą (*Koncert* /1982/ Michała Tarkowskiego), nie bali się długich metraży (*Czuję się świetnie* /1983/ Waldemara Szarka, *Fala* /1986/ Piotra Łazarkiewicza), próbowali spoglądać na życie idola niejako od kulis, w okolicznościach nieoficjalnych (*Mniej niż zero* /1987/ Andrzeja Titkova). Z tej perspektywy filmowy dorobek lat 60. i 70. wydaje się ubogi, a w swych rozpoznaniach raczej powierzchowny (jakkolwiek interpretować intencje stojące za *Sukcesem* Marka Piwowskiego, był to w swej kategorii wyjątek potwierdzający regułę). Można próbować to zrozumieć: kiedy big-bit stawał pierwsze kroki, polskie kino faktów dopiero uczyło się głębszego penetrowania rzeczywistości (w czym wielka zasługa Władysława Ślesickiego, Kazimierza Karasza, Tadeusza Jaworskiego czy Jana Łomnickiego); gdy po kilku lepiej udokumentowanych latach (filmy Etlera, Trzosa i Szmagiera, Piwowskiego) nadeszła kolejna dekada, to z jednej strony osłabła siła uderzeniowa polskiego rocka, a z drugiej podstawowy kierunek zainteresowań nowego pokolenia dokumentalistów zaczęła wyznaczać tematyka społeczno-polityczna ³⁶ (tę lekcję nasza muzyka rockowa odrobi dopiero w latach 80.).

Polska Kronika Filmowa z 1969 r. (PKF 69/03A) – Czesław Niemen śpiewa na próbie *Bema pamięci żałobny rapsod*, który rok później trafi na jedną z najważniejszych płyt polskiej muzyki rockowej *Niemen Enigmatic*. Lektor mówi w pewnym momencie o artyście: *Pieśniarz najbardziej chwalony, najbardziej*

krytykowany i chyba najpopularniejszy wśród młodzieży. Odbija się w tych słowach cała muzyka mocnego uderzenia: naiwna, ambitna, ceniona, strofowana, a niekiedy – co najistotniejsze dla piszącego te słowa – spotykająca się z filmowym dokumentem, który przechowuje wiele jej nawet bardzo już wiekowych śladów. Temat warty dalszego zgłębiania.

PIOTR PŁAWUSZEWSKI

¹ S. Kisielewski Kisiel, *Reportaż z upalu*, w: tegoż, *Lata pozłacane, lata szare. Wybór felietonów z lat 1945-1987*, Znak, Kraków 1989, s. 209.

² F. Walicki, *Epitafium na śmierć rock'n'rolla*, Fundacja „Sopockie Korzenie”, Sopot 2012, s. 71.

³ „Niezawężające” ujęcie zagadnienia odnaleźć można też w takich publikacjach, jak: J. Kawecki, J. Sadłowski, M. Ćwikła, W. Zając, *Encyklopedia polskiej muzyki rockowej 1959-1973*, Rock-Serwis, Kraków 1995; L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka*, In Rock, Konin 1996; R. Wołański, *Pop, rock, jazz, folk: leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, t. 1-3, Agencja Artystyczna MTJ, Warszawa 2003.

⁴ R. Walser, *The Rock and roll era*, w: *The Cambridge History of American Music*, wyd. D. Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 346.

⁵ *O tym, że Franek miał mnóstwo brzemiennych w skutki pomysłów, wiemy wszyscy. Mnie zawsze niezwykle imponowała jego umiejętność przystosowywania się do najbardziej niesprzyjających okoliczności. Gdy podejrzane ideowo hasło rock'n'roll jednoznacznie napiętnowano, on wynalazł we francuskiej prasie – tylko tam stosowany – termin big-beat i skutecznie wprowadził go na nasz rynek. „Mocne uderzenie” – to było mistrzostwo świata, ponieważ nie ma w muzyce drugiego takiego określenia, które tak łatwo i jednoznacznie dałoby się przetłumaczyć na język polski* (M. Karwicz, *Big Beat*, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2014, s. 37).

⁶ F. Walicki, dz. cyt., s. 63.

⁷ Krótki, bo trwający tylko siedem miesięcy żywot grupy Rhyth & Blues dobrze oddaje ówczesny klimat wokół muzyki rock'n'rolowej w Polsce. Z jednej strony, koncerty wypełnione ekstatycznie reagującą publicznością, z drugiej – administracyjne obostrzenia (np. zakaz organizowania występów w miejscach gotowych przyjąć ponad 400 osób – w praktyce oznaczało to dla zespołu zejście poniżej

progu opłacalności) i zła prasa. Przykładem tej ostatniej jest choćby felieton Daniela Passenta, komentującego występ zespołu Rhyth & Blues w warszawskiej Hali Mirowskiej: *Przeraża mnie fakt, że cała ta impreza odbywa się na poważnie. A więc, że patronuje jej prawdziwa gazeta „Sztandar Młodych”, że zezwoliła na nią autentyczna Stołeczna Rada Narodowa, że wszystko odbywa się nie w lesie, ale w największej państwowej hali w stolicy. Zebrać tysiące podrostków, którzy płacą po dwadzieścia złotych i w całej naiwności wierzą, że ten politowania godny belkot to prawdziwa dobra muzyka – to nie sztuka. (...) Myślę, że następnym razem ktoś sięgnie po rozum do głowy i wyrażonym w programie „pragnieniom, aby koncerty zespołu mogły się jeszcze powtórzyć” nie stanie się zadość. Drużynę zaś zapędzić do rachunków, a nie do liczenia dwudziestozłotówek* (D. Passent, *A rachunki odrobione?*, „Polityka” 1959, nr 38, s. 2).

⁸ O postaciach i zdarzeniach będących forpocztą polskiego bigbitu zob. M. Gaszyński, *Rockandrollowe początki. 1957-1960*, w: tegoż, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 158-203. Szersze spojrzenie na społeczno-kulturowo-polityczne konteksty funkcjonowania polskiego rocka w ustroju socjalistycznym prezentują Anna Idzikowska-Czubaj (*Rock w PRL-u. O paradoksach współczesności*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011) i M. Zieliński (*Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005).

⁹ O spotkaniu w klubie „Uśmiech” – choć nie zawsze w tonie, jakiego zapewne życzyliby sobie organizatorzy – napisało kilkoro dziennikarzy. Podsumowująco odniósł się do tych głosów Roman Waschko na łamach „Sztandaru Młodych”: *Z powodu recenzji i sprawozdań, jakie się następnie ukazały, tylko Budrewicz („Przeгляд Kulturalny” z 23.01.62) wykazał właściwą orientację i zdrowy rozsądek. Inni, choć*

- w zasadzie impreza im się podobała, kazali młodemu muzykom... czytać „Politykę”, wydziewiali na angielszczyzną wokalistów i wreszcie autorytarnie stwierdzali, że to jednak „dobry zespół jazzowy”. W ten sposób okazało się, że mało jest w Polsce ludzi, orientujących się w tej tak bardzo szczególnej sprawie, jaką jest nowoczesna muzyka młodzieżowa. Nic zresztą dziwnego, skoro większość komentarzy wyszła spod piór fotoreporterów, którzy własne zdjęcia opatrzyli odpowiednimi (w ich przekonaniu) podpisami. A niezajomość nazwiska najpopularniejszego piosenkarza ostatnich dziesięciu lat – Presley’a (a nie jak pisało Priesley’a czy Piestley’a) świadczy o braku podstawowych wiadomości w tej dziedzinie (R. Waschko, „Problem” Czerwono-Czarnych, „Sztandar Młodych” 1962, nr 29, s. 4).
- ¹⁰ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej 1958-1973*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014, s. 140.
- ¹¹ *W finale zaśpiewałem „A Mess of Blues” z repertuaru Presleya, „Whole lotta”... i chyba „Stuck on Sou”. (...) Imprezę uwieczniła Polska Kronika Filmowa i nie ukrywam, że byłem bardzo dumny, oglądając siebie na ekranie* (cyt. za: D. Michalski, dz. cyt., s. 142).
- ¹² O filmie – w mniemaniu reżysera zapewne mniej istotnym od dokumentów historycznych jego autorstwa – nie wspominał też sam Roman Wionczek, gdy w 1969 r. podsumowywał swój dotychczasowy dorobek w rozmowie ze Stanisławem Ozimkiem (zob. *Historia, publicystyka, reportaże*, rozmowa S. Ozimka z R. Wionczkiem, „Kino” 1969, nr 11, s. 16-23).
- ¹³ Istotnym przemilczeniem w kontekście koncertu galowego jest ekranowa nieobecność epizodu świadczącego o kulejącej organizacji imprezy. Otóż gdy wystąpić miał gdański zespół Tony (najlepszy w konkursie amatorskich grup muzycznych), okazało się to niemożliwe, ponieważ nie przygotowano wzmacniaczy dla elektrycznych gitar (...). Nic dziwnego, że zawiedziona publiczność długo manifestowała swoje niezadowolone (B. Węsierski, *Młode talenty grają i śpiewają*, „Filipinka” 1963, nr 16, s. 16).
- ¹⁴ Jak podaje Marek Gaszyński, nagrania *Dwudziestolatów* (oraz pozostałych utworów, które trafiły na winylową „czwórkę”: *Agatko, pocałuj, Szkolny bal* oraz *Nie zawsze musi być*) dokonano w marcu 1964 r. Niedługo później płytką trafia do sprzedaży: *W tych czterech piosenkach słychać echa (...) jazzu, swingu, rock and rolla, muzyki jitterburg, stylu jump, słychać echa najpopularniejszych amerykańskich muzyków, którzy te gatunki łączyli: Louisa Prima*
- i Louisa Jordana. To już ostatnie nagrania Czerwono-Czarnych, w których odnajdziemy echa jazzu. Od roku 1965 Czerwono-Czarni przeszli na pozycje skomercjalizowanej, często nawet infantylnej piosenki* (M. Gaszyński, *Mocne uderzenie, część pierwsza. Czerwono-Czarni*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 86). Warto dodać, że zarejestrowane ze stu-procentowym dźwiękiem fragmenty występów wokalistek Czerwono-Czarnych są do odnalezienia w: PKF 63/01A (Helena Majdaniec śpiewa *Cztery mile za piec*, a Karin Stanek – „atomowa Kaśka ze Śląska”, jak mówi lektor – prezentuje *Malowaną lalę*).
- ¹⁵ Pomyśl mszy bigbitowej miał swą kontynuację. W Leśnej Podkowie pałeczkę po znanej grupie przejął miejscowy zespół Trapiści, sami zaś Czerwono-Czarni ruszyli z nietypowym materiałem w trasę koncertową, by ostatecznie, w rozbudowanej czasowo i instrumentalnie wersji, zarejestrować go na długogrającą płytę (*Msza beatowa. Pan przyjacielem moim*, 1968), która jak podaje Marek Gaszyński, rozeszła się w nakładzie ponad 150 tysięcy egzemplarzy (M. Gaszyński, *Mocne uderzenie, część pierwsza... dz. cyt.*, s. 126).
- ¹⁶ Ideę stojącą za tym oryginalnym przedsięwzięciem dobrze doprecyzować słowami przywołanej w komentarzu Katarzyny Gaertner: *Im częściej chodziłam do kościoła na mszę, tym bardziej mnie ona denerwowała, jako strasznie tradycyjna, nudna po prostu. Już ją śpiewano po polsku, nie po łacinie – na pewno Leon Kantorski odważył się na to jako jeden z pierwszych, ale ta muzyka, te chóry, te „ciągające się” za nimi organy! Kiedy tak się Leonowi zwierzałam – usłyszałam: – Nie podoba ci się? No to zmień. Napisz po swojemu. Jak będzie dobra – pokażemy ją w naszym kościele. Jak tak – pomyślałam – to niech się ludzie dowiedzą, że można inaczej. Że można dotrzeć do serc, do dusz, ale do uszu także. Moja msza się podobała, wspólnie z księdzem zrobiliśmy wokół niej trochę szumu, do kościoła w Podkowie zaprosiliśmy Kronikę Filmową (...)*, cyt. za: D. Michalski, dz. cyt., s. 113-114.
- ¹⁷ W. Królikowski, *Breakout absolutnie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2008, s. 163. Niestety, sam zespół Breakout, który w latach 1969-1980 wydał dziesięć długogrających _albumów i bez wątpienia był jednym z najo oryginalniejszych reprezentantów polskiej muzyki blues-rockowej, nie doczekał się w owym czasie zainteresowania ze strony dokumentu. Nie mogą zmienić tej opinii dwie drobne informacje: (1) 1973 r. Breakout wykonuje

- skomponowaną przez swego lidera, Tadeusza Nalepę, muzykę do filmu dokumentalnego *Józef Mehoffer* (reż. B. Mościcki); (2) w 1969 r. kamera Polskiej Kroniki Filmowej wylapuje na Stadionie Śląskim w Chorzowie (polska reprezentacja gra z Holandią w eliminacjach do Mistrzostw Świata w Meksyku) transparent o treści: *Grajcie tak jak grupa Breakout, to HOLEE...ndrom dacie nokaut*. Przy okazji, warto sprostować pewną „dokumentalną” nieścisłość, która pojawia się właśnie na kartach wspomnianej książki W. Królikowskiego. Pisząc o wczesnej inkarnacji zespołu Breakout, czyli grupie Blackout, podaje on, że w 1967 r. jej występy w *sopockim Non Stopie przyciągają rekordowo dużą publiczność (6 sierpnia – 1400 osób); zespół Nalepy pojawił się – obok Skaldów i Polan – w nakręconym tam krótkometrażowym filmie „Brezentowe niebo” Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego i Krzysztofa Szmagiera* (W. Królikowski, dz. cyt., s. 256). Prostując: dokument *Brezentowe niebo* wyreżyserował Edward Etlar; jednocześnie zespół Blackout niemal na pewno się we wzmiankowanej produkcji nie pojawia, bo ta rejestruje sopockie lato 1966 r. (zob. D. Michalski, dz. cyt., s. 234).
- ¹⁸ W drugiej połowie lat 60. Skaldowie aż trzykrotnie pojawiają się za to w produkcjach fabularnych: mowa o pełnometrażowej komedii muzycznej Jerzego Passendorfera *Mocne uderzenie* (1966) i dwóch krótszych filmach w reżyserii Stanisława Kokesza: *Kuligu* (1968) oraz *Jak powstał Skaldowie* (1969). Ten ostatni zdradza niekiedy stylizację dokumentalną, podstawową materią są tu jednak wykonywane przez zespół piosenki oraz jego humorystycznie zainscenizowana historia.
- ¹⁹ W kolejnych latach Skaldowie pojawiają się w kronice między innymi jako uczestnicy meczu hokejowego z grupą No To Co (PKF 69/09A; relacja z imprezy „Muzyka i Sport”) czy wykonawcy Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (PKF 69/27B; PKF 71/27A).
- ²⁰ Chodzi o piosenki: *Historia jednej znajomości; Dlaczego nie kochasz mnie tak jak dawniej; Lubisz, gdy się gniewam; Jesienny deszcz*.
- ²¹ Należy zatem sprostować informację, którą podaje Andrzej Icha, autor monografii poświęconej Skaldom, jakoby film A. Trzosa i K. Szmagiera dokumentował występ w *sopockim Non-Stopie* (A. Icha, *Skaldowie. Historia i muzyka zespołu*, Professional Music Press, Gdynia 2004, s. 334).
- ²² A. Dorobek, *Na początku był bigbit*, „Kino” 2004, nr 11, s. 68-70.
- ²³ (wał), *Mocne uderzenie – opus II*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 2, s. 10.
- ²⁴ (wa), *Niemen i sukces*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 22, s. 15.
- ²⁵ Redakcyjny anons z „Ekranu” – zapowiadający, że dokument Piwowskiego o *Niemnie Wydrzyckim* dotyczyć będzie m.in. *źródła jego sukcesów i popularności* – sugeruje, że wątek ten podkreślała w swych materiałach promocyjnych Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, producent filmu („Ekran” 1968, nr 17, s. 2).
- ²⁶ *Niemen na ekranie*, „Ekran” 1968, nr 28, s. 2.
- ²⁷ T. Lubelski, *Sukces* (opis filmu M. Piwowskiego, opublikowany w broszurze dołączonej do dwóch płyt DVD z dokumentami reżysera), Narodowy Instytut Wizualny, Warszawa 2008.
- ²⁸ *Zło na mnie krzyczy* (Marek Różański jr rozmawia z Czesławem Niemenem), <http://wloclawskie24.pl/articles/6144-zlo-na-mnie-krzyczy-szosta-rocznica-smierci-czeslaw-na-niemen> (dostęp: 06.04.2015). Już choćby tylko w zapisie, warto przywołać słowa Czesława Niemena, które padły w rozmowie z Romanem Radoszewskim: *Patrząc od początku: gdy Piwowski zwrócił się do mnie z propozycją realizacji tego dokumentu, intuicja podpowiedziała mi, że coś się za tym kryje, jakkolwiek nie przejrzałem całej perfidii tego planu. Myślę, że i sam Piwowski nie był do końca świadomy sytuacji, stając się również narzędziem w ręku władzy. Miał przecież zawsze prześmiewcze inklinacje, więc i to wykorzystano, że pokazał in statu nascendi, od kuchni, banal tej „przebranej papugi”, zgodnie z intencjami „sponsorów”... Było wiele takich szczegółów: montaż, ujęcia z dołu, takie monumentalizujące, napuszone, a ja, prezentując w jakiś tam, niedoskonały sposób swój światopogląd, nie starałem się ubierać w cudze piórka. Gdy Piwowski kręcił sceny w studio, było bardzo gorąco, zabrakło oranżady, pojawiło się piwo, po które sięgnął ktoś z muzyków, ja szukałem czegoś do picia, nie wiadomo skąd pojawił się taki skozmarny, ogromny syfon z wodą sodową. Skorzystałem z niego i nawet nie wiem, kiedy i w jaki sposób – Piwowski to nakręcił i ukazało się na ekranie to ujęcie – piękna metafora idola, któremu woda sodowa uderzyła do głowy! Budziło to oczywiście wówczas mój żywy sprzeciw, a i bunt fanów. (...) taka była wówczas temperatura tych polemik wokół mojej osoby, że – ze szkodą dla niuansów – oczekiwano raczej jednoznacznych deklaracji: kto za, a kto przeciw i dlaczego, i w ten sposób ugruntowało się dość powszechne przekonanie, że Piwowski zrobił zmanipulowany dokument „antyniemenow-*

ski”. (...) *Dziś patrzę na to właściwie obojętnie, wielkich zastrzeżeń do tego filmu nie mam, ujmował przecież rodzące się u nas po raz pierwszy zjawisko popularności idola (...). Zdecydowana większość zarzutów wobec mnie czy wobec reżysera brała się nie tyle z samego obrazu, który pewnie kwestie co najwyżej sugerował, ile z nadinterpretacji samych krytyków, polemistów, dziennikarzy, bez względu na to, po której stronie się angażowali* (R. Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną...* Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2004, s. 58, 60).

²⁹ *Tadeusz Nalepa* (rozmowa T. Nalepy z M. Szablowską), *Cały ten big beat*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 105.

³⁰ W. Królikowski, *1959-1979*, „Jazz” 1979, nr 11, s. 16-17.

³¹ Odnośnie do wymienionych tytułów: fragment *Przed kamerą SBB* – opisany jako *Błysk (SBB AD 1974)* – znalazł się na płycie DVD grupy SBB *Szczęśliwi z miasta N.* (jej podstawowa zawartość to z kolei zapis wspomnianego występu zespołu z 1979 r. w warszawskiej Sali Kongresowej). Film *Zespół SBB* w całości ukazał się na innej płycie DVD grupy: *Follow My Dream* (2004). Współpraca Piotra Szulkina z Józefem Skrzekiem, liderem SBB, trwała dłużej – skomponował on muzykę do *Golema* (1979) i *Wojny światów – następnego stulecia* (1981), w obu filmach pojawił się też na ekranie (na marginesie warto dodać, że stacja telewizyjna, w której pracuje bohater *Wojny światów – następnego stulecia*, nazywa się SBB). Gwoli dopowiedzenia: Wiesław Królikowski wspominał na łamach „Jazzu” (1979) o zrealizowanym z udziałem zespołu SBB filmie telewizyjnym w reżyserii Krzysztofa Bukowskiego, *ale do emisji – jak na razie*

– *nie doszło* (W. Królikowski, *SBB: po kryzysie*, „Jazz” 1979, nr 12, s. 16). Losy i charakter tej produkcji pozostają na tym etapie badań nieznane.

³² Możliwe, że zdjęciowa powściągliwość była rezultatem zapamiętanych przez członków zespołu ograniczeń cenzuralnych, które ich dotyczyły. W tym kontekście bardziej oczywista staje się zarówno strategia operatora, konsekwentnie trzymającego poza kadrem muzyków Klanu, jak i mało pochlebna wymowa komentarza: „*Mrowisko*” – *próba polskiego musicalu. Czy udana? Chłodne przyjęcie przez młodzieżową publiczność zdaje się potwierdzać kryzys, w jakim się znalazła muzyka młodzieżowa. W „Mrowisku” może się podobać balet i fragmenty muzyki. Razi pretensjonalność tekstów i często niewolnicze naśladowanie obcych wzorów w koncepcji programu.*

³³ Za korespondencję w sprawie związków zespołu Klan z filmem dokumentalnym i udostępnione mi materiały dziękuję panu Michałowi Zielińskiemu, szefującemu wytwórni GAD Records. W 2011 r. wydała ona płytę *Senne wędrówki* zbierającą archiwalne nagrania Klanu dla PKF i filmu Tomasza Zygadły (do płyty dołączono książeczkę z interesującym tekstem na ten temat autorstwa Michała Zielińskiego).

³⁴ Lektor kroniki błędnie wspomina o Czerwono-Czarnych.

³⁵ Zob.: A. Wróblewski (Ibis), *Naga, Krechowicz i bestie*, „Życie Warszawy” 1973, nr 107, s. 8.

³⁶ Zob.: M. Jazdon, P. Pławuszewski, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 227-360.