



Wojciech Siwak

Między swojskością a miejskością. Historia muzycznej popkultury Białegostoku – lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte

Czy znany utwór Janusza Laskowskiego *Beata z Albatrosa* jest świadectwem miejskiego folkloru? Dlaczego muzyczny Białystok z jednej strony kojarzony jest z muzyką chodnikową i disco polo, a z drugiej strony z bluesem, rockiem, jazzem, folkiem, hip hopem, kulturą *street artu* i muzyką elektroniczną? Na te i więcej pytań dotyczących muzyki popularnej w Białymstoku w ostatnim półwieczu spróbujemy poszukać odpowiedzi.

Swojskość, wiejskość, małomiasteczkowość

W jednej z najpopularniejszych definicji swojskości, prezentowanych przez Ewę Nowicką, swojskość pojawia się po pierwsze, jako opozycja obcości, po drugie, jest odnoszona do sytuacji dających poczucie bezpieczeństwa, tworzących poczucie zakorzenienia, identyfikacji z miejscem. Swojskość odsyła do pozytywnych związków emocjonalnych, jakie zachodzą między „przedmiotem materialnym, osobą, zbiorowością, terytorium, a także wytworem

kulturowym, symbolem czy bytem idealnym”¹ a osobą, która wymienionym obiektom przypisuje znamiona „swojskości”, mówi o nich „swoje”. Swojskość zatem, zdaniem Nowickiej, generuje poczucie bliskości i poczucie przywiązania – komunikują to zwroty, w których kategoria ta występuje. Kolejnym istotnym jej elementem – wywodzącym się bezpośrednio z bliskości i przywiązania – jest poczucie bezpieczeństwa. Te trzy cechy – poczucie bliskości, poczucie przywiązania i poczucie bezpieczeństwa – to najbardziej podstawowe, zdaniem autorki, atrybuty swojskości.

Pewnym rozszerzeniem prowadzącym do rozumienia swojskości może być także konfrontowanie innych opozycji, takich jak tradycja – nowoczesność, wiejskość – miejskość czy prowincjonalność – kosmopolityzm.

W odniesieniu do swojskości można też próbować posługiwać się także pojęciem małomiasteczkowości, niemniej ma ono raczej konotacje negatywne – pojawia się w otoczeniu takich terminów jak dulszczyzna, małostkowość, zaściankowość, prostactwo, kołtuństwo.

Miejskość

Miejskość może być rozumiana zarówno jako przestrzeń, jak i jako konceptualizacja miasta czy życie w nim. Miejskość jest związana nie tylko z przestrzenią miejską, charakterystycznymi obiektami czy granicami, ale także z klimatem, atmosferą danego miasta, przez co zarysowuje się w mentalności stałych mieszkańców oraz przybyszów. Miejskość wiąże się z identyfikacją, uznawaniem terenu, miejsc, architektury, ruchu ulicznego i innych atrybutów miasta

¹ E. Nowicka, *Wprowadzenie. Poznawanie swojskości i obcości*, [w:] *Inny – obcy. Wróg. Swoi i obcy w świadomości młodzieży szkolnej i studenckiej*, (red.) E. Nowicka, J. Nawrocki, Warszawa 1996, s. 23.

za własne – a zatem „miejskie”. Rozumienie i odczuwanie miasta może zatem być nie tylko formułowane w różnych postaciach ustnej czy pisemnej wypowiedzi, przybiera często formę spektaklu.

Szukając miejskości i odnajdując ją, przebywamy pewną drogę. Począwszy od niebrukowanych ulic, ubitej ziemi, skrawka nieopisanego drogi, po socjotopograficzne ujęcia miasta – informacyjne wtręty, dociekanie pochodzenia nazwy, starodawność budynków. A to wszystko po to, by przebywanie w miejskiej agorze pozwalało uchwycić źródło – „miejskość”, także po to, by każdy mieszkaniec odkrywał granicę tego odniesienia, aż w końcu obejmie definicję „miejskości” i stwierdzi – całym sobą rozpoznaje atmosferę tego miasta.

Jaka jest zatem (i była) białostocka wiejskość i miejskość, prowincjonalizm i kosmopolityzm, swojskość i obcość? Czy przyglądając się muzycznej popkulturze Białegostoku możemy odnaleźć w niej ślady przemian, przechodzenia pomiędzy opozycyjnymi sferami, a może ich wzajemne przenikanie? Przyjrzymy się twórcom i odbiorcom białostockiej muzyki popularnej, poszukując w jej powojennej historii momentów świadczących o owych przemianach.

Powojenne początki...

Niezwykle trudno dziś odtworzyć w pełni atmosferę, w jakiej funkcjonowała muzyka popularna w Polsce bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Z archiwalnych źródeł i wspomnień wiemy, że po 1945 roku grano muzykę rozrywkową z czasów przedwojennych, ale również jazz, zwłaszcza w tanecznej odmianie, a więc standardy ery swingu, utwory z musicali. Gwiazdami ówczesnej piosenki byli artyści znani w Polsce okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak Adolf Dymśa, Ludwik Sempoliński, kompozytorzy muzyki rozrywkowej, jak Władysław Szpilman, Jerzy Petersburski, Henryk Wars. Tuż po wojnie dużą popularnością

cieszyły się piosenki Mieczysława Fogga, Marty Mirskiej. W pierwszych latach po II wojnie światowej w Polsce funkcjonowała jeszcze prywatna, choć wydawana metodami chałupniczymi, fonografia. Kompozytorzy mogli czerpać wzorce muzyczne z Zachodu, a natchnieniem dla tekściarzy nie bywali jeszcze junacy, stachanowcy, aktywiści. Zmienił to rok 1949, gdy na kongresie muzykologicznym w Łągowie wyznaczono socrealistyczne standardy muzyki polskiej. Wkrótce władza ludowa także rozrywkę wprzęgła w socrealizm. W tymże roku władze polskie wprowadziły zakaz nadawania przez radio muzyki rozrywkowej i muzyki tanecznej. Przez niemal cztery lata aż do śmierci Stalina polskie radio prezentowało wyłącznie muzykę poważną, muzykę ludową oraz pieśni patriotyczne i piosenki zagrzewające do pracy. Władze preferowały pieśni o odbudowie, promujące socjalizm. Nawet jeśli mówiły one o miłości, to była to miłość na nowo wybudowanym osiedlu, miłość budowniczych albo miłość do powstającego z gruzów miasta. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych największym przebojem był *Ukochany kraj* śpiewany przez Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Trzema podstawowymi filarami muzycznej rozrywki w czasach socrealizmu były pieśni masowe, kompozycje inspirowane folklorem i, pod pewnym warunkiem, piosenki z kręgu muzyki rozrywkowej. Najważniejszym kryterium dopuszczającym do rozpowszechniania publicznego był właściwy, poprawny politycznie tekst. Można było jednak w pewien sposób obejść wymagania cenzury i do propagandowego tekstu o entuzjazmie wynikającym z powstających w błyskawicznym tempie nowych domów, gmachów czy mostów napisać muzykę stylistycznie zbliżoną do muzyki zachodniej – tang, foxtrotów. Udawało się to Władysławowi Szpilmanowi, a także kilku innym ówczesnym kompozytorom piosenek. Niemniej laury w owym okresie odbierali inni kompozytorzy, jak na przykład Alfred Gradstein, autor takich pieśni, jak *Na prawo most, na lewo most, Pieśń przodowników pracy, Zetempowiec,*

Cześć Partii, czy słynnej kantaty *Słowo o Stalinie* do słów Władysława Broniewskiego.

Po śmierci Stalina muzyka rozrywkowa w Polsce mogła częściowo uwolnić się od presji socrealistycznych wymogów. W latach 1953–1954 zaczęto wydawać płyty, na których, poza muzyką poważną, melodiami operetkowymi i ludowymi, pojawiały się piosenki zagraniczne śpiewane zazwyczaj z polskimi tekstami – przeważnie europejskie, ale także amerykańskie przeboje. Lansowano wtedy piosenkę francuską, trochę później również włoską.

Po odwilży 1956 roku sytuacja muzyki rozrywkowej jeszcze bardziej się poprawiła. Popularne stały się rytmy latynoamerykańskie: samba, cza-cza, mambo, calypso. Najpopularniejszą wykonawczynią tego repertuaru, a także utworów dixielandowych była Natasza Zylska. Poza nią, gwiazdami ówczesnej polskiej muzyki rozrywkowej początku lat pięćdziesiątych byli Janusz Gniatkowski, popularne zespoły rewelersów, jak Chór Dana czy Chór Czejanda, taneczne orkiestry Zygmunta Karasińskiego, czy radiowe orkiestry Jana Cajmera, Edwarda Czerneho, Kazimierza Turewicza, Jerzego Haralda, Stefana Rachonia. Z orkiestrami tymi śpiewali piosenkarze debiutujący w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – między innymi Maria Koterbska, Sława Przybylska, Ludmiła Jakubczak, Jerzy Połomski.

Jazz, który od 1949 roku przeżywał w Polsce okres „katakumbowy” i „zszedł do podziemia”, grywany bywał w domach, na prywatnych spotkaniach, po odwilży roku 1956 pojawił się ponownie w przestrzeni publicznej.

W czasach stalinowskich muzyka popularna z Zachodu docierać mogła jedynie przez zagłuszane radia BBC i Głos Ameryki. Stąd radiowęzeł studencki „Radiosupeł” Akademii Medycznej w Białymstoku, który emitował inne utwory niż Polskie Radio, stał się promotorem nowej muzyki w środowisku studenckim Białego-stoku.

Atmosferę czasów „Radiosupła” wspomina założyciel jednego z pierwszych białostockich zespołów jazzowych, pianista Jerzy Tomzik:

Działalność „Supła” możliwa była dzięki kombajnowi ze wzmacniaczem, radiem i adapterem na czarne, analogowe krążki, których sporą ilość przechowywaliśmy w specjalnych stojakach. Akademik był zradiofonizowany, gdyż w każdym pokoju wisiał nad drzwiami głośnik do dziś nazywany „toczką” i w ten sposób docieraliśmy do studenckiej społeczności. Merytoryczna działalność „Supła”, któremu szefował (...) Stanisław Pużyński, konkurowała z programem Radia Białystok. (...) To z „Supła” rozlegała się muzyka, gdy w sobotnie wieczory odbywały się stołówce zabawy, na które przychodziła też młodzież z miasta. (...) Do niewątpliwych zasług „Supła” należy propagowanie jazzu, muzyki wówczas zakazanej, bo podobnie jak coca cola, którą dzisiaj pijemy na co dzień, był symbolem zgniłego kapitalizmu. To właśnie „Supel” nadawał muzykę skomponowaną przez G. Gershwina, C. Portera, I. Berlina i im podobnych w wykonaniu słynnych orkiestr G. Millera, C. Basiego, S. Kentona, zespołów L. Armstronga, Ch. Parkera, D. Gillespiego, a śpiewaną przez takie nieśmiertelne gwiazdy jak Ella Fitzgerald czy Frank Sinatra. Od *Błękitnej rapsodii*, *Amerikanina w Paryżu*, jazzowej opery *Porgy and Bess* rozpoczynały się muzyczne fascynacje pokolenia mojej młodości. (...) I jeszcze jedno zapisać można na poczet sukcesu „Supła”. Stanowiło go nadawanie na cały akademik, w środku „nocy stalinowskiego terroru” audycji Radia Wolna Europa czy BBC wyławianych na naszym radiu z szumu zagłuszaczy².

Studenci tworzyli nową przestrzeń nie tylko dla życia towarzyskiego, ale także dla muzyki popularnej w Białymstoku. Jerzy Tomzik wspomina:

W „Suple” powstały też plany utworzenia klubu studenckiego. Do tej pory młodzież studencka zbierała się na kawie w kawiarni

² J. Tomzik, *Medyczno-muzyczne retrospekcje*, [w:] *Pół wieku Akademii Medycznej w Białymstoku 1950–2000*, wyb. i oprac. K. Worowski, Białystok 2000, s. 138–139.

ni Podlasianka. Nie było to jedyne miejsce dla amatorów kawy. Odwiedzano też Klub Siedmiu znajdujący się w Domu Prasy, a przede wszystkim w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki zwanym przez białostoczian EMPiK-iem, już z ulicy pachnącym pyszną kawą z ekspresu. Tu zbierała się cała białostocka inteligencja – lekarze, adwokaci i sędziowie, aktorzy, dziennikarze, nauczyciele białostockich szkół. Bywać w EMPiK-u należało do dobrego tonu i był to chyba obyczaj przedwojenny. A nam, studentom, brakowało swojego miejsca (...) otrzymaliśmy pozwolenie władz uczelni i powstał jeden z pierwszych w Polsce klubów studenckich, klub Co Nie Co. (...) Zrobiono nam bufet, kupiono stoliki i krzeselka, chodnik, zastawę szklaną. (...) Nie mając ekspresu do kawy staraliśmy się konkurować z EMPiK-iem specjalną recepturą. Do klubu przychodzili studenci, młodzież białostocka, a zdarzało się, że wpadali profesorowie naszej uczelni. (...) Nie kawa była jednak magnesem, który przyciągał młodzież do klubu Co Nie Co. Był nim rock and roll. Były to bowiem czasy muzyki Elvise Presleya i Billa Haleya, odtwarzanej z supłowego magnetofonu. Młodzież szalała w akrobatycznych figurach tanecznych, a dziewczyny fruwały nieomal pod sufit. (...) To była pierwsza białostocka dyskoteka. A przecież był rok 1957 czy 1958³.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Początki jazzu w Białymstoku

Koniec lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych to w Białymstoku okres, w którym dążenia, by stolica Podlasia stała się porównywalna z innymi dużymi miastami w Polsce, by miasto nabrało wielkomiejskiego charakteru, otrząsnęło się z zawieszenia pomiędzy wiejskością a małomiasteczkowością, są coraz bardziej widoczne. Muzyka rozrywkowa odgrywa w tym procesie istotną rolę. Znamienny jest opis wrażeń z Białegostoku dziennikarza ogólnopolskiej gazety „Dookoła Świata” z 1959 roku:

3 Tamże.

Ludzie Białegostoku są bardzo różni. Są tu studenci medycyny, Białorusini, szesnastu członków Klubu Katolickiego, Tatarzy, włókniarze–bawełniarze, zetemesowcy, dziennikarze, dziennikarki, Litwini, uczestnicy kabaretu «Koliber», grabarze, egzystencjaliści, uczniowie szkół średnich oraz zapewne kilka innych jeszcze kategorii ludności. Nie wiem np. gdzie umieścić pewnego ogromnego starca, który przemierza niekiedy miasto z brodą po pas, włosami poniżej pasa i chodząc po ulicach konsumuje cukier, czerpany garściami z kieszeni. Przy tak ogromnym zróżnicowaniu ludności powstają siłą rzeczy pewne tarcia i konflikty, aczkolwiek nie przybierają one bynajmniej form dramatycznych wbrew ponurym i złowieszczym pogłoskom krążącym tu i ówdzie w stolicy. Nabrzmiały konflikt między studentami socjalistami i katolikami rozładował się jak gdyby w trybie normalnym dla wieku młodzieńczego, mianowicie w sferze jazzu. Dwa rywalizujące zespoły jazzowe – zetemesowski oraz niejakiego katolika Tomzika – ubiegają się o lepsze. Chwilowo, jak można było wnioskować z niewesołych min naszych rozmówców – sekretarzy komitetów ZMS – «rząd dusz» sprawuje raczej Tomzik⁴.

Przy Wojewódzkim Domu Kultury jeszcze w latach 1953–1956, a więc u schyłku czasów stalinowskich, istniał jazzowy zespół Melorytm. Prowadził go Dezyderiusz Mróz, muzyk, który grał w filharmonii białostockiej i jednocześnie grywał na dansingach, co było dosyć powszechne w tamtych latach. Filharmonia organizowała koncerty muzyki rozrywkowej nie tylko w mieście, ale również w całym województwie⁵.

⁴ A. Wojtaszek, *Różowy, Biały Stok*, „Dookoła Świata” 1959, nr 282.

⁵ Ówczesny repertuar koncertów rozrywkowych to swoisty koktajl różnych stylów i gatunków muzycznych – od operetki do muzyki filmowej, od pieśni rewelersów do tematów jazzowych w orkiestrowym wykonaniu. Taką mieszankę muzyczną proponowano nie tylko mieszkańcom dużych miast, ale również małym miejscowościom w ramach „ukulturalniania prowincji”: „Uwaga Stare Juchy i Olecko! Dziś Koncert muzyki jazzowej i rozrywkowej. Jak już informowaliśmy naszych Czytelników (wyd. A „Gazety”), w poniedziałek, 29 maja w Starych Juchach i Olecku odbędą się koncerty muzyki jazzowej i rozrywkowej. Wystąpią Państwowa Orkiestra

Jerzy Tomzik opowiada:

Dezyderiusz Mróz prowadził w filharmonii big band, a w restauracji Cristal grał z Bronisławem Wąsowiczem. Mróz grał na alcie, na tenorze grał Bronisław Wąsowicz, na trąbce Stefan Kita, który później grał ze mną w Astorii, a później w Cristalu grał na trąbce Jerzy Przyłucki, późniejszy redaktor muzyczny Polskiego Radia w Białymstoku. W Melorytmie grali: Stefan Kita – trąbka, Ryszard Fogiel – saksofon altowy, Zbigniew Mróz – saksofon altowy, Zbigniew Olszewski – saksofon tenorowy, Adam Skwarczyński – kontrabas, Czesław Węsek – perkusja, nie pamiętam kto na fortepianie, ale jak zobaczyli mnie w klubie Co Nie Co, że działam i że odróżniam czarne klawisze od białych, zaproponowali mi współpracę i zacząłem z nimi grać na tzw. fajfach w Astorii. Grało się tam jazz, orkiestrówki, różnymi sposobami sprowadzane z Zachodu – włoskie, francuskie, angielskie, amerykańskie aranżacje orkiestrowe. Był to głównie swing – Benny Goodman, Glenn Miller – taka mniej więcej estetyka. Gdy powstała Ambia, graliśmy głównie swing, trochę bebopu, tradycyjne tematy typu Swanee River, When The Saints Go Marchin' In, Sweet Sue, Chattanooga Choo Choo, a także tematy, które ukazały się w zeszytach Kurylewicza – były takie dwa zeszyty tradycyjnych tematów jazzowych opracowane przez Andrzeja Kurylewicza, były też opracowania Śpiewaka i później zeszyty w stylu swing Andrzeja Trzaskowskiego. Na tym nauczyliśmy się jazzu⁶.

Zespół jazzowy Ambia działał równolegle z Melorytmem. Powstał w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, a jej pierwszym kierownikiem był Jerzy Kurpios – pianista, późniejszy lekarz pedia-
tra, a później Witold Koczyński, który przed studia mi medycznymi

Symfoniczna i kwartet wokalny Polskiego Radia „Beltono“. Z solistów wystąpi Dezyderiusz Mróz, który wykona koncert na klarnet A. Shawa. Orkiestra Symfoniczna wykona m. in. uwerturę do operetki *Orfeusz w piekle* Offenbacha, Czardasza Warsa i marsz z filmu *Most na rzece Kwai* Altorta. Orkiestrą dyrygować będzie Jan Kulaszewicz. Początek koncertów w Starzych Juchach o godz. 14.30 oraz w Olecku o 19.30”. „Gazeta Białostocka” 29.05.1961, nr 125.

⁶ J. Tomzik, wywiad przeprowadzony przez autora, marzec 2013.

ukończył studia muzyczne. Pod kierownictwem Jerzego Tomzika jako The Modern Ambia, a potem Ambia, grupa działała w latach 1958–1962. Była jednym z pierwszych zespołów grających jazz w Białymstoku i występujących publicznie. Stałym miejscem występów grupy był klub Co Nie Co Akademii Medycznej im. Juliana Marchlewskiego w Białymstoku, ale białostoczanie mogli Ambię zobaczyć i wysłuchać również w innych okolicznościach, na przykład na pochodzie pierwszomajowym. Zespół grał w różnych konfiguracjach – od kwartetu (w tym składzie zagrali pierwszy koncert z udziałem gitary elektrycznej), przez kwintet do sekstetu. Trzon grupy stanowili: Eugeniusz Danilewski – perkusja, Jerzy Głowacz – kontrabas, Zbigniew Mróz – saksofon, a przed nim wcześniej Mirosław Zdanowicz, Andrzej Nowiński – gitara, na zmianę z Tadeuszem Józwickiem (czasem zespół grał z dwiema gitarami). Ambia grała w czasie stałych wieczorków w Co Nie Co, oraz słynnych balów w Akademii Medycznej. Śpiewali wtedy z zespołem Jerzy Pisarski i Aleksandra Chomanowska. Utwory wokalne stanowiły znane piosenki popularne, lubiane przez studentów. Jazz był ówczesnie traktowany jako muzyka taneczna, wszyscy bawili się świetnie przy swingu, tańczyli w parach, zespół miał też w repertuarze tańce towarzyskie – tango, walc angielski, rumbę, sambę.

W lutym 1958 roku grupa podjęła współpracę z kabaretem Koliber powstałym przy Akademii Medycznej oraz nowo powstałym klubem Siedmiu Stowarzyszeń Twórczych, mieszczącym się w Domu Prasy przy ulicy Wesołowskiego w Białymstoku, nazywanym potem powszechnie Klubem Siedmiu. Zespołem zainteresowało się też Polskie Radio w Białymstoku. Pojawiła się informacja prasowa, że Rozgłośnia Polskiego Radia w Białymstoku pragnie wziąć zespół pod opiekę i przekształcić na orkiestrę rozrywkową Polskiego Radia w Białymstoku⁷.

⁷ Notka prasowa, „Gazeta Białostocka” 12.02.1958.

W maju 1958 Ambia zdobyła I nagrodę na ogólnowojewódzkim przeglądzie zespołów młodzieżowych w białostockim Teatrze Dramatycznym. Grupa zdobywała coraz większą popularność, grając na uznanych scenach. W maju 1959 roku zespół wystąpił na Ogólnopolskim Festiwalu Kulturalnym Zrzeszenia Studentów Polskich. W skład grupy w tym roku wchodził Jerzy Tomzik, Mirosław Zdanowicz, Eugeniusz Danilewski, Jerzy Głowacz i Andrzej Nowiński.

Równolegle do Ambii działał w Białymstoku inny zespół jazzowy – The Swingers, prowadzony przez pianistę Macieja Perka. Grupa istniała w latach 1960–1967. Oba popularne style jazzowe – dixieland i swing, znakomicie nadające się do tańca, grano w klubie Akademii Medycznej Herkulesy. Jazz był w Białymstoku postrzegany bardzo pozytywnie, ludzie tłumnie przychodzili do Herkulesów, a The Swingers grali koncerty cieszące się sporym powodzeniem. Zespół Swingers organizował słynne jam sessions, w trakcie których pojawiali się w klubie ciekawi ludzie – grał z nimi między innymi gitarzysta Janusz Popławski, pojawił się Czesław Niemen, pianista Andrzej Trzaskowski – co świadczy o tym, że muzycy białostoccy mogli być dla owych znanych artystów partnerami. Niemniej, jak twierdzi Maciej Perka, dla białostockich muzyków w drugiej połowie lat sześćdziesiątych jazz stawał się muzyką coraz bardziej odległą, głównie z powodu braku dostępu do płyt jazzowych czy trudności ze zdobyciem instrumentów. W tym czasie polski jazz w Warszawie, Poznaniu, Krakowie i innych dużych miastach miał znaczne możliwości rozwoju i większą liczbę słuchaczy, choć coraz bardziej uwagę masowej publiczności zaczynała już przykuwać rodząca się w Polsce muzyka bigbitowa.

Od dixielandu do bigbitu

Jazz Group Sextet

Kolejną grupą jazzową w Białymstoku przed erą „mocnego uderzenia” był Jazz Group Sextet, grający jazz tradycyjny, w tradycyjnym dixielandowym składzie: klarnet, trąbka, puzon i sekcja rytmiczna. Jeden z jego założycieli, klarncista i pianista Kazimierz Królikowski wspomina: „Byliśmy wówczas miłośnikami muzyki swingowej, więc początki zespołu to jazz tradycyjny – dixieland”⁸. Założycielami Jazz Group Sextet byli: Leon Adamiak, Sławomir Hancewicz, Tadeusz Kowalczyk i Kazimierz Królikowski – słuchacze I roku Wychowania Muzycznego II Studium Nauczycielskiego w Białymstoku⁹. Grupa miała w repertuarze przede wszystkim tematy swingowe i dixielandowe.

Żółtodzioby

Popularność rozwijającego się w Polsce w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych „mocnego uderzenia” wymusiła wśród muzyków Jazz Group Sextet zmianę stylu. Leon Adamiak pianino zamienił na gitarę basową, Sławomir Hancewicz trąbkę na gitarę rytmiczną, Kazimierz Królikowski klarnet na saksofon tenorowy i tak powstał prawdziwy zespół bigbitowy. W tym czasie do zespołu dołączył Zbigniew Gryniewicz – gitarzysta znany z tego, że potrafił zagrać na jednej gitarze to, co w nagraniach studyjnych grały dwie gitary, oraz Bogdan Sakowicz – perkusista i puzonista w jednej osobie

⁸ K. Królikowski, C. Kadzewicz, wywiad dla programu TVP Białystok *To już rano*, prowadzenie Janusz Papaj, TVP Białystok 1998.

⁹ W skład zespołu wchodził: Leon Adamiak – pianino, Sławomir Hancewicz – trąbka, Tadeusz Kowalczyk – gitara, Kazimierz Królikowski – klarnet, Ryszard Gliński – puzon, Wojciech Małachowicz (potem znany stroiciel fortepianów w Białymstoku) – kontrabas, Leszek Skorupko (ojciec znanej aktorki Izabeli Scorupco) – perkusja.

(potrafił grać na koncertach jednocześnie na puzonie i perkusji). W 1964 roku, podczas popularnych potańcówek, tak zwanych czwartków ZMS-owskich w kawiarni Związkowa, w drodze konkursu zespół otrzymuje nazwę *Żółtodzioby*.

Wiosną 1966 roku odbył się ogólnopolski Festiwal Muzyczny Muzyki Nastolatków. W białostockich eliminacjach *Żółtodzioby* zajęły pierwsze miejsce, a w półfinale festiwalu w Warszawie – czwarte – wyprzedzając znane i popularne ówczesnie w Polsce zespoły *Choczoły* i *Dzikusy*. Kolejne sukcesy przychodziły szybko – II miejsce w 1967 roku na Festiwalu Krajów Nadbałtyckich w Kownie, II miejsce (nie przyznano pierwszego) w 1968 w Zabrzu na Konkursie Orkiestr Tanecznych organizowanym przez agencję koncertową *Pagart*, II miejsce w 1969 roku w Bułgarii na festiwalu w Słonecznym Brzegu, III miejsce w 1970 roku na Ogólnopolskim Festiwalu Związków Zawodowych. Skład zespołu w końcu lat sześćdziesiątych dynamicznie się zmieniał, muzykom proponowano bowiem współpracę ze znanymi w Polsce grupami młodzieżowymi. Jesienią 1968 roku większość zespołu *Żółtodzioby* (Sławomir Hancewicz, Leon Adamiak, Bogdan Sakowicz i Kazimierz Królikowski) znalazła się w założonej w Warszawie przez Andrzeja Tylczyńskiego grupie *Wiślanie 69*, mającej łączyć folklor słowiański z big beatem, rhythm and bluesem i soulem.

Z uwagi na sprawność muzyczną członków *Żółtodziobów*, byli to w większości wykształceni muzycy, nauczyciele wychowania muzycznego rekrutujący się ze Studium Nauczycielskiego, zespół mógł wykonywać trudniejszy repertuar, od partytur jazzowych po interesująco zaaranżowane utwory bigbitowe. Stąd w kompozycjach własnych grupy, poza prostymi tekstami o niespełnionej miłości czy tęsknocie za włoskim Capri, bigbitowymi melodiami i beatlesowskimi chórkami, pojawiały się interesujące partie instrumentalne z wykorzystaniem instrumentów dętych. Pośród panującej ówczesnie mody na bigbitowe przeróbki tematów ludowych

Wiązanka melodii góralskich Żółtodziobów wyróżnia się tym, że od połowy utworu, po bigbitowym wstępie muzycy zaczynają grać góralskie tematy w aranżacji dixielandowej.

Diamenty

We wspomnianym wcześniej artykule z „Dookoła Świata” opisyującym atmosferę Białegostoku lat sześćdziesiątych napisano:

O wielkowiejskości (...) decyduje anegdota. (...) Białystok wytworzył już swoje anegdoty. Nie tylko możliwość znalezienia pracy ściąga tu co kwartał pięć tysięcy nowych mieszkańców, ku rozpacz i siwym włosom Ojców Miasta, główna siła atrakcyjna Białegostoku polega na tym, że daje on ludziom beznadziejnie tkwiącym w beznadziejności wsi sielskiej anielskiej i gorszej jeszcze beznadziejności zatęchłego małego miasteczka pokusę innego życia. Życia z anegdotą. Życia nowoczesnego. Kawiarnie, teatr, dancing, kabarety biblioteka, odczyt, rzeczy obok których przechodzimy obojętnie, mieszkańcy wielkich miast, rzeczy które w wielkim mieście „po prostu istnieją”, tu mają jeszcze urok świeżości¹⁰.

Tę pogoń za nowoczesnością można było dostrzec w ówczesnym Białymstoku w wielu wymiarach. Rozwijające się zakłady przemysłowe nie tylko budowały hotele robotnicze i oferowały mieszkania zakładowe. Dbały też o to, by zorganizować młodym robotnikom przestrzeń rozrywki. Wspierały je w tym państwowe instytucje i organizacje. Stąd ważnymi sponsorami i promotorami muzyki rozrywkowej nie tylko w latach pięćdziesiątych, ale także w następnych dekadach PRL-u były w Białymstoku zakłady pracy, organizacje młodzieżowe oraz związki zawodowe i spółdzielnie mieszkaniowe. Cezary Kadzewicz wspomina:

¹⁰ A. Wojtaszek, *Różowy...*, dz. cyt.

Diamenty miały bogatego sponsora, który kupował wszystko – Zakłady Włókiennicze „Fasty”. Zespół obsługiwał wszystkie imprezy zakładowe, muzycy zatrudnieni byli na fikcyjnych etatach – przychodzili do pracy, podpisywali listę, jako ślusarz, elektryk, tkacz – i szli na próbę i „katowali” muzykę przez osiem godzin¹¹.

Tadeusz Kowalczyk dodaje:

Każdy duży białostocki zakład pracy mający pieniądze na kulturę organizował zespoły – w Fabryce Sierżana był na przykład zespół Tuzintony. Zakłady pracy rywalizowały ze sobą również przez zakładowe zespoły. Ale już na przykład w klubie Związków Zawodowych – gdzie grali pracujący nauczyciele – muzycy sami sobie sprzęt kupowali¹².

Zespół Diamenty, powstały przy Białostockich Zakładach Przemysłu Bawełnianego „Fasty”, był przykładem wsparcia muzycznej działalności rozrywkowej przez ówczesne instytucje. Diamenty powstały w 1964 roku z inicjatywy Janusza Jankowskiego. Konsultantem muzycznym został znany pianista Jerzy Tomzick. Pierwszy skład zespołu to: Janusz Jankowski – gitara basowa, Andrzej Zubrycki – gitara solowa, Aleksander Gierasimiuk – gitara, Witold Zdrojewski – perkusja, Walentyna Gierasimiuk – śpiew.

W 1965 roku zespół zrealizował pierwsze nagrania w rozgłośni białostockiej Polskiego Radia. W 1966 roku Diamenty opuścił Aleksander Gierasimiuk, niedługo po nim Walentyna Gierasimiuk, doszli zaś Jerzy Fiedziukiewicz (gitara, śpiew) i Cezary Kadzewicz (gitara, instruktor muzyczny). Teksty dla grupy pisali w owym czasie Marek Trokenheim i Janusz Jankowski, a muzykę Cezary Kadzewicz.

¹¹ *Żyliśmy tylko muzyką*, reż. Eugeniusz Szpakowski, film dokumentalny, TVP Białystok 2013

¹² Tamże.

Lokalne media i instytucje wspierały karierę zespołu. Diamenty zadebiutowały z 20-minutowym programem na falach ultrakrótkich w ogólnopolskim programie radiowym. Ten krajowy debiut nie był pierwszym sukcesem, ponieważ białostocka Rozgłośnia Polskiego Radia wielokrotnie prezentowała zespół w swoim programie. Fastowski zespół zdobył dużą popularność wśród białostockiej młodzieży, a zwłaszcza wśród swoich najbliższych – pracowników kombinatu w Fastach, którzy z uwagą, zainteresowaniem i serdecznością śledzili rozwój zespołu i jego sukcesy artystyczne. Ówczesnie pisano w prasie:

«Diamenty» są oczkiem w głowie dyrekcji zakładu i jego rady zakładowej. To w dużej mierze umożliwia egzystencję zespołu i gwarantuje jego dalszy rozwój. Jakie są najbliższe plany «Diamentów»? Dalsze nagrania radiowe, jako że apetyt rośnie w miarę jedzenia. W tym roku zespół ma nagrać 8 pozycji repertuarowych dla III programu Polskiego Radia. Współpraca z Białostocką Rozgłośnią Radiową, która odkryła fastowski zespół, występy w różnych ośrodkach i marzenie całkiem już realne – nagranie pierwszej płyty¹³.

Diamenty wykonywały także muzykę do sztuki teatralnej skomponowaną przez znanego białostockiego kompozytora i dyrygenta Jerzego Maksymiuka, który później napisał specjalnie dla zespołu dwie piosenki: *Mamona* i *Ciuchcia do Radzymina* do tekstów warszawskiego aktora Czesława Niemczuka.

W 1967 roku zespół opuścił Witold Zdrojewski, a zmienił go Ryszard Melezini. Diamenty koncertowały na Białorusi w Mińsku i Grodnie, zrealizowały też pierwsze nagrania dla programu I Polskiego Radia w Warszawie i wzięły udział w Festiwalu Piosenki Radzieckiej jako zespół towarzyszący Jadwidze Zawadzkiej, która w efekcie została solistką zespołu. W październiku tegoż roku

¹³ Notka prasowa, „Gazeta Białostocka” 27.09.1967, nr 230 (5020).

Diamenty brały też udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze, gdzie zajęły III miejsce. Do zespołu dołączył Jan Makowski (śpiew i instrumenty klawiszowe), a w 1971 roku gitarzysta Przemysław Malisz. Muzycy wzięli udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze i zajęli tam I miejsce. W styczniu tego roku zespół występował w ośrodkach telewizyjnych w Warszawie i Katowicach, a następnie brał udział w Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu. W 1972 roku po powrocie z festiwalu zespół opuścili Janusz Jankowski, Andrzej Zubrycki, Jan Makowski, Przemysław Malisz i Ryszard Melezini. W 1973 na miejsce Ryszarda Meleziniego przyszedł Mikołaj Makowski. W tym roku Diamenty po raz kolejny brały udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze i zdobyły kolejne I miejsce. W połowie tego roku Mikołaja Makowskiego zmienił Andrzej Więcko, doszedł też gitarzysta Krzysztof Pawluczuk. W 1974 roku z zespołu odszedł Cezary Kadzewicz, a zmienił go Leszek Grodzki. Diamenty były obecne na scenie białostockiej muzyki popularnej do końca lat siedemdziesiątych.

W muzyce popularnej granej w Białymstoku na początku lat sześćdziesiątych mieliśmy do czynienia z nawiązaniem do swojskości, ale w szczególny sposób – ludowość pojawiała się nie jako czerpana z Podlasia, lecz jako modna „góralszczyzna”, na dodatek występowało pomieszanie stylów – jak opisywany wcześniej utwór Żółtodziobów, łączący bigbit i dixieland. Zarówno muzycy jazzowi, jak i bigbitowi zdawali się stronić od bezpośrednich nawiązań do ludowości – być może z uwagi na agresywną propagandową promocję owej ludowości w czasach stalinowskich, na przemian z pieśniami propagandowymi i robotniczymi. Właściwie w owym okresie jedynie Janusz Laskowski, o którym wspomnimy później, wyrażał swojskość w swoich piosenkach – nie była to jednak swojskość typowo wiejska, ludowa, raczej małomiasteczkowa. Z drugiej strony

w piosenkach bigbitowych pojawiały się wyraźne motywy ucieczki od swojskości – tęsknota za egzotycznym, odległym, lepszym światem Zachodu i jego wyobrażenia – mogło to być Capri – jak w piosence Żółtodziobów, czy Casablanca – jak u Janusza Laskowskiego.

Janusz Laskowski – swojsko-miejskość

Janusz Laskowski debiutował jako piosenkarz i kompozytor w amatorskim zespole Ananasy w Białymstoku. W 1967 roku prowadził własny zespół Dacyty. W tamtych latach jego niezbyt profesjonalne nagrania były wydawane w dużych ilościach na pocztówkach dźwiękowych (na przykład piosenka *Przepustka*). Dzięki pocztówkom zdobył rzesze miłośników. Jego piosenki *Beata z Albatrosa* czy *Żółty jesienny liść* weszły do kanonu popularnych piosenek śpiewanych przez Polaków.

Laskowski odniósł spektakularny sukces piosenką *Kolorowe jarmarki* do tekstu Ryszarda Ulickiego (Nagroda Dziennikarzy, Nagroda Publiczności na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1977 roku). Krytykowany przez dziennikarzy muzycznych i krytyków (na festiwalu w Opolu zasiadający w jury znany krytyk Andrzej Ibis-Wróblewski pokazał piosenkarzowi tabliczkę z notą zero), Laskowski podbił serca opolskiej publiczności i dziennikarzy. I tak w atmosferze skandalu narodziła się legenda *Kolorowych jarmarków*. Ryszard Ulicki, autor tekstu tej piosenki, początkowo miał negatywną opinię o twórczości Laskowskiego. Jednak, gdy poznał go osobiście i zobaczył na koncertach, zmienił zdanie. W styczniu 1977 roku obaj panowie spotkali się w Koszalinie przy okazji koncertu Trubadurów Ryszarda Poznakowskiego, gdzie Laskowski grał suport, a w niespełna miesiąc później Ulicki, po kolejnym spotkaniu w rozgłośni koszalińskiego radia, dał Laskowskiemu tekst *Kolorowych jarmarków*. Laskowski wspominał, że napisał pierwszą część muzyki do tej piosenki w nocnym pociągu do Białegostoku, po czym odłożył tekst do szuflady i na długi czas o nim zapomniał.

Dlatego był zaskoczony, gdy Ryszard Poznakowski zarekomendował go Jonaszowi Kofcie, dyrektorowi artystycznemu festiwalu w Opolu w 1977 roku. Kofta zainteresował się Laskowskim i zaprosił go na przesłuchanie. Wtedy okazało się, że Ullicki, któremu bardzo zależało na udziale w festiwalu, nie poinformował Kofty, że Laskowski napisał tylko połowę muzyki do piosenki. Gdy doszło do przesłuchania i Laskowski zaśpiewał kilka piosenek, Kofta poprosił o *Kolorowe jarmarki*. Laskowski wspomina, że w ogóle nie pamiętał tego tekstu, choć zwrotkę szybko sobie przypomniał. „Piosenka nie była jeszcze gotowa, więc zaśpiewałem ją bez refrenu. Jonasz i obecny na przesłuchaniu Andrzej Trzaskowski, okrzyknęli, że to jest to o co chodzi i «kupili» *Kolorowe jarmarki*. Po powrocie do domu dokończyłem dzieło”¹⁴.

Laskowski chciał wykonać *Kolorowe jarmarki* w swoim stylu, tylko z gitarą, ale Andrzej Trzaskowski zaproponował dla piosenki konwencję pastiszu i akompaniament happy-jazzowej grupy Asocjacja Hagaw. Choć utwór brzmiał jak połączenie dwóch nieprzystających do siebie światów i spotkał się z negatywną reakcją krytyków, wzbudził zachwyt dziennikarzy i opolskiej publiczności, od których Laskowski otrzymał w Opolu nagrody. Do sukcesu tej piosenki przyczyniła się także Maryla Rodowicz, która uzyskała od Laskowskiego zgodę na wykonanie *Jarmarków* na festiwalu w Sopocie i występując z gitarą i bębniem na plecach, w jarmarczonym otoczeniu klaunów, ludzi na szczudłach i kataryniarza podbiła sopocką publiczność, która przyznała piosence i jej wykonawcy ni swoją nagrodę. Rodowicz spopularyzowała *Kolorowe jarmarki* w krajach bloku wschodniego, zwłaszcza w Związku Radzieckim,

¹⁴ O okolicznościach narodzin piosenki „Kolorowe jarmarki”; jej karierze i o tym, czego dziś żał jej twórcom z Januszem Laskowskim rozmawia Ryszard Ullicki, „Miesięcznik. Pismo Społeczno-Kulturalne” 30.03.2007. Artykuł dostępny również w World Wide Web: <http://www.ullicki.pomorzeczachodnie.pl/wywiady/strony/laskowski.html> [dostęp: 2.04.2013].

gdzie płyty z *Jarmarkami* wydano w wielomilionowych nakładach, a rosyjska wersja piosenki w wykonaniu Walerego Leontiewa osiągnęła jeszcze większy komercyjny sukces. O popularności *Kolorowych jarmarków* świadczy to, że piosenka znalazła się na piątym miejscu plebiscytu tygodnika „Newsweek” wśród 12 piosenek, które zmieniły Polskę. Interesujące jest to, że im bardziej nabieramy dystansu do czasów, w których po raz pierwszy Laskowski wykonał *Kolorowe jarmarki*, tym, zdaniem wielu krytyków piszących o muzyce rozrywkowej, czy socjologów zajmujących się popkulturą, wydają się ważniejsze dla polskiej kultury. Franciszek Walicki, legendarny promotor polskiego jazzu i współtwórca polskiego big-bitu, w liście napisanym z okazji trzydziestolecia powstania *Kolorowych jarmarków* stwierdził:

To piosenka, która na trwałe utkwiała w mojej pamięci, choć zupełnie nie pasowała do moich muzycznych zainteresowań. Nie jestem dzieckiem nostalgii, ale „Kolorowe jarmarki” i ich tekst, ale także i muzyka przeniosły mnie nagle w świat dwudziestych lat ubiegłego stulecia. W bajkową krainę dzieciństwa spędzonego w rodzinnym Wilnie. Z okien mieszkania przy Placu Łukiskim, co roku obserwowałem słynne wileńskie Kaziuki, najbardziej kolorowe jarmarki, jakie utkwily mi w pamięci. Pełne pierzastych kogucików, baloników na druciku, cukrowej waty i z piernika chaty. Za chwile wzruszeń, za przypomnienie tamtych lat, za chwile refleksji, składam obu autorom tej niezwyklej piosenki, głęboki ukłon¹⁵.

Po sukcesie *Kolorowych jarmarków* Janusz Laskowski stał się istotną postacią polskiej sceny rozrywkowej. Wydał około dwudziestu albumów płytowych, poza regularnymi koncertami w Polsce, odbywał tournée w USA, Australii i innych krajach, głównie dla polonijnej publiczności. Jego piosenki po opolskim sukcesie nie

¹⁵ A. Halber, *Kolorowe jarmarki*, „Angora” 2008, nr 34.

zmieniły stylistyki – zaczął natomiast korzystać częściej z tekstów innych autorów – głównie Ryszarda Ulickiego, którego słowa piosenek są bardzo „swojskie” i dobrze zestrzajają się z nostalgiczno-rzewnymi tonami głosu i gitary Laskowskiego. Ale również swojskie są inne teksty wybierane przez Laskowskiego do piosenek – wiersze Anny Markowej, Jadwigi Sumiły. Jeden z największych przebojów Laskowskiego *Śnił mi się rodzinny dom* to właśnie swojska piosenka, odnosząca się do najbardziej pierwotnych pragnień i tęsknot do domu rodzinnego, korzeni.

Swojskość najbardziej jest widoczna w folklorze, przez bezpośrednie odniesienie do tego, co nas otacza. Zachwyty naturą, poczucie zakorzenienia, obecności, miejsca, tradycji, bycia, ale również przemijania. Stąd w piosenkach Laskowskiego pojawia się żółty jesienny liść czy mazurskie jeziora, ale również próby pamiętania o korzeniach. Swojskość to coś, co wywołuje szereg wspomnień związanych z pierwotnym miejscem odniesienia. To dom rodzinny, smak domowych potraw. Ta swojskość to również prowincjonalna tęsknota za „lepszym światem”, ale często nasycona poczuciem niemożności przekroczenia pewnych granic, awansu cywilizacyjnego, wkroczenia w egzotyczny „nowy ład”, stąd pojawia się często jako gest samoobrony, postawa wycofania do miejsc i wartości dobrze znanych, oswojonych, swojskich, jak smak domowego chleba, obrazy z dzieciństwa, rodzinny dom, miasto czy miasteczko, jak w piosence *To nie jest San Francisco*.

Laskowski jest naturalnie swojski. Biograficznie jest głęboko zakorzeniony w kulturze kresowej, urodził się po wojnie na Wileńszczyźnie, a w Białymstoku pojawił się dopiero w 1957 roku. Kiedy w latach sześćdziesiątych, jako młody chłopak brał gitarę i próbował na podwórku, czy też z kolegami grać w jakichś zespołach, to pojawiała się w jego muzyce swojskość jako nawiązanie do tradycji wiejskiej i małomiasteczkowej, do piosenek, które gdzieś

w młodości zasłyszał i przenosił do miasta. Powstało coś, czego w Białymstoku nie było. Wielkie metropolie miały już swój folklor miejski, a Białystok takiego folkloru po II wojnie światowej nie miał.

Ponadto, Jan Adam Laskowski na scenie woli być Januszem, bo Janusz brzmi swojsko, bo jest jakby kolegą z podwórka, który siada z gitarą i śpiewa piosenki o tym, co widzi wokół, o swoich nastrojach, tęsknotach. Laskowski chce być „swój”. Jest jednym z niewielu do tej pory występujących wykonawców umięających stworzyć emocjonalne relacje z publicznością. Jest właśnie takim chłopakiem z podwórka, trochę już wyrosniętym, ale takim, który śpiewa o miejskich klimatach, lecz z nutą rzewności charakterystyczną dla folkloru wiejskiego. A ponieważ w Białymstoku nie było folkloru miejskiego, Janusz Laskowski coś takiego stworzył. Ale jest to folklor miejski w szczególnym wydaniu. Laskowski bowiem jest postacią identyfikowaną z Białymstokiem, miejskim bardem, ale takim, który w swych piosenkach wyraża coś specyficznego dla „miejskości” Białegostoku czasów PRL-u – przeplatające się z atmosferą typowego miasta wiejskie i małomiasteczkowe obrazy i nastroje, przedziwną „swojsko-miejskość”, „tutejszość”¹⁶, poczucie, że „wszędzie tutaj mi blisko”¹⁷. I choć Janusza Laskowskiego okrzyknięto w latach dziewięćdziesiątych „klasykiem disco polo”, pozostał do dziś wierny swojemu charakterystycznemu, rzewno-naiwnemu stylowi, nie poddając się pogoni za nowoczesnym, komputerowo wspomaganym brzmieniem, zachowując w swych piosenkach ogniskowo-podwórkowy klimat spotkań przy gitarze. Zachował swojskość w najbardziej naturalnej, niewykrzywionej przez mody postaci.

¹⁶ Zob. E. Redliński, *Konopielka*, Warszawa 1975.

¹⁷ J. Laskowski, *To nie jest San Francisco*, CD *Zanim rzucisz we mnie kamieniem*, 1991.

Takiej swojskości, czy też „swojsko-miejskości”, jak ją nazwalismy, rzewnej i naiwnej, która w końcu lat sześćdziesiątych, a szczególnie w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych wydawała się kiczem, „obciachem”, „wiochą”, przeciwstawiali się muzycy młodego pokolenia, rozpoczynający karierę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wypełniający kluby Białegostoku nową – rockową, bluesową i jazzową muzyką. Ten wątek stanowi jednak przedmiot następnej opowieści.