

Karin Stanek: Piosenka o warkoczach

Pierwszą – i być może jedyną? – dziewczyną polskiej piosenki była Karin Stanek. Jedyń, bo bigbit uczyniła stylem życia, własną filozofią istnienia – nie tylko na scenie, także poza nią. I za tę wierność zapłaciła wysoką cenę. Wygnania i samotności. Bo jej ukochana muzyka okazała się dla polskich nastolatków modą jedynie, młodzieńczą przygodą, ale przede wszystkim – zabawą dla chłopców, która ewoluując w stronę „prawdziwego” rocka, ujawniała swe seksistowskie oblicze, pogardę dla kobiet – traktowanych przedmiotowo, wyłącznie w roli obiektu seksualnego. Muzykę – zwaną niegdyś młodzieżową – tresowano w następujących po epoce bigbitu dekadach w zapomnieniu o młodzieńczych, spontanicznych wystąpieniach głoszących równość i wspólnotę, utwierdzano w odmowie kobietom prawa do twórczej, własnej ekspresji w przestrzeni rockowej sceny.

Historia Karin Stanek, urodzonej w połowie lat czterdziestych ubiegłego wieku bytomianki, to historia niezwyklej kariery, która rozpoczęła się w 1962 roku, kiedy nastoletnia dziewczyna, zmuszona przerwać naukę, by pomóc mamie w wychowaniu kilkorga rodzeństwa i w utrzymaniu domu, pracująca jako goniec w jednym z miejscowych przedsiębiorstw, wzięła udział w organizowanym przez zespół Czerwono-Czarni przesłuchaniu młodych talentów. Zaśpiewała swój popisowy numer *Hulla Tutulla*, a potem jeszcze *Tutti Frutti* Little Richarda oraz *Jimmy Joe* – już za moment swój pierwszy ogólnopolski przebój – i tego samego dnia otrzymała angaż do najpopularniejszej wówczas grupy bigbitowej prowadzonej przez Franciszka Walickiego. Specyfiką zespołu była ciągła obecność w nim kilkorga wokalistów i wokalistek. Oprócz Karin Stanek śpiewali w Czerwono-Czarnych między innymi: Marek Tarnowski, Michaj Burano, Toni Keczer, Henryk Fabian, Wojciech Gąssowski, Jacek Lech, no i dziewczyny – Helena Majdaniec oraz Kasia Sobczyk. Wykonawcy rywalizowali o piosenki, ten, kto trafił w przebój, był ulubieńcem publiczności – występował najwięcej. Ale początkowo ta rywalizacja

nie miała w sobie nic z destrukcji, przeciwnie – integrowała artystów, a głównie zapewniała dobrą zabawę razem z publicznością. Dopiero z czasem, gdy wykrytalizowały się osobowości sceniczne, a wraz z nimi gwiazdorskie ambicje – zespół zaczęła toczyć choroba. To jednak był już koniec dekady, który zbiegł się z wygaszaniem przez władzę bigbitowego buntu i z dojrzewaniem wczorajszej młodzieży, którą pochłaniało codzienne życie: praca, dom, wychowywanie własnych dzieci... Artystka próbowała jeszcze występować z innymi zespołami (z czeskim The Samuels i z poznańską kapelą Schemat), wreszcie zdecydowała się na solową karierę, ale trudności, jakie przed nią piętrzone, wymusiły w połowie lat siedemdziesiątych decyzję o wyjeździe na stałe do Niemiec – gdzie od kilku lat mieszkała najbliższa rodzina piosenkarki. Karin wróciła do mamy... Nigdy nie stworzyła własnego domu, nagrywała niemiecko- i anglojęzyczne piosenki, występowała jako Baby Gun albo Cora Gun z zespołem Blackbirds, ale nie potrafiła żyć bez swojej – polskiej – publiczności. Wracała do niej od 1991 roku, czyli od pierwszego wielkiego koncertu retrospektywnego rodzimego bigbitu, zorganizowanego przez Franciszka Walickiego w sopockim amfiteatrze. Została wierna piosenkom młodości aż do końca, do samotnej śmierci w 2011 roku, w niemieckim miasteczku Wolfenbüttel.

Anna Kryszkiewicz, menadżerka Karin Stanek, tak wspominała pierwsze po piętnastu latach niewidzenia spotkanie piosenkarki z fanami, już dorosłymi, doświadczonymi przez życie, pokaleczonymi codziennością, zawiedzionymi albo zauroczonymi polską transformacją, teraz – ponownie zjednoczonymi w bigbitowym rytmie:

Karin wybiega na scenę, na widowni zrywa się burza braw. Podbiega do mikrofonu i kłania się, kłania, a brawa nie gasną. Publiczność wita Karin długo i gorąco, bez krzyków, tylko te długie, niegasnące brawa. Karin stoi przed mikrofonem bez ruchu, zdumiona, zaszokowana. [...] trzyma w jednej ręce gitarę, drugą unosi do twarzy i zakrywa oczy. Płacze.

Siedzę na widowni i rozglądam się wkoło, nikt nic nie mówi, jedni płaczą wraz z nią, reszta ma szklane oczy. W tym zawarta jest cała tragedia Karin, tragedia minionych lat spędzonych na obczyźnie. Tej sceny nie zapomni chyba nikt, trwa bardzo długo. Dopiero po wielu minutach Karin odzywa się do mikrofonu jeszcze niepewnym głosem: „Dziękuję, dziękuję, jesteście najukochańszą, najlepszą publicznością na świecie. Nikt nigdzie nie potrafił mnie tak witać, jak wy”.

I znów brawa, tym razem radosne, z okrzykami. Karin jest szczęśliwa. Zespół zaczyna grać i Karin śpiewa głębokim, silnym głosem: „O Jimmy Joe, ja kocham ciebie”. I znów brawa. Publiczność bawi się razem z nią, śpiewają wszyscy razem. Wokół mnie 40-latk, a może i 50-latk śpiewają zawzięcie „O Jimmy Joe, ja kocham ciebie”. To jest istny szal, tego się nie da opisać, to trzeba przeżyć. [...]

Karin się kłania i kłania, konferansjerzy stoją bezradni a kilkutyśieczna widownia Opery Leśnej wzywa Karin, aby śpiewała dalej. [...] Karin robi krótką próbę na scenie i po chwili zaczyna *Jedziemy autostopem*. Tego brakowało publiczności. Wszyscy śpiewają razem z nią, szaleją, tańczą. Czysty obłęd. Zapomnieli o swoich latach, mają znów 18 lat i jadą z Karin autostopem¹.

Pierwsza idolka polskiej młodzieży nie chciała przyjąć do wiadomości dorastania i związanych z nim dramatów, konformizmów i zdrad pokolenia. Została na zawsze nastoletnią bytomianką, która wierzyła w marzenia, w przyjaźń, w to, że

¹ Cyt. za K. Stanek, *Malowana lala*, współpraca A. Kryszkiewicz, Warszawa b.d., s. 6-7.

kobieta ma takie same prawa jak mężczyzna – w życiu prywatnym i w publicznej działalności. Grała na swojej ukochanej gitarze, nie widząc w tym gestu zawłaszczenia należącego do mężczyzn instrumentu, atrybutu zapewniającego dominację w świecie męskiej muzyki. Przeciwnie – dla Karin był to znak pokoleniowej jedności – sposób na umacnianie wspólnoty młodych dziewcząt i chłopców:

Z początku było nas bardzo mało,
jak dobrych rymów w piosence.
Chłopcy! Dziewczęta! Radio podało:
jest nas już trzysta tysięcy!

Chłopcy! Dziewczęta! Któż nam się oprze,
aż trudno temu dać wiarę,
właśnie sprzedano – radio podało –
Trzystutysięczną gitarę.

Trzysta tysięcy gitar nam gra,
żyć – nie umierać!
Trzysta tysięcy gitar co dnia,
żyć – nie umierać!

O tych gitarach każdy z nas śnił
i forszę zbierał.
Trzysta tysięcy woła od dziś
żyć – nie umierać!

Życie jest piękne, życie ma smak,
więc nie martw się, no i kwita.
Kto z nas się oprze, kiedy mu gra
trzysta tysięcy gitar.

Trzysta tysięcy gitar nam gra,
żyć – nie umierać!
Trzysta tysięcy gitar co dnia,
żyć – nie umierać!²

Wspólnota dziewcząt i chłopców z gitarami budowana była na poczuciu pokoleniowej i kulturowej odrębności. Na emocjach, które najlepiej wyraża nowa muzyka, gitarowe akordy, elektryzujący głos frontmana (frontmenki) i ekspresja ciała, nareszcie uwolnionego z więzienia dobrych manier, na zachłyśnięciu radością i urodą życia. Przede wszystkim – na potrzebie bycia wolnym i niezależnym od schematów, od egzystencji podobnej do tej, jaką wiodą rodzice. Na przeczuciu istnienia lepszego, piękniejszego, twórczego świata. „Czułam, że chcę grać – wspominała po latach swe zauroczenie grą na gitarze Karin Stanek – że muszę, że siedzi we mnie coś, co może się wyzwolić właśnie dzięki tej gitarze”³. Coś – czyli nieskrępowanie w wyrażaniu własnych uczuć i postaw. To od tej chwili właśnie

² W. Młynarski, K. Dzikowski (sł.), M. Sart (muz.), *Trzysta tysięcy gitar*, cyt. za LP Czewono-Czarni, *Czerwono-Czarni*, Muza XL 0352, 1966.

³ K. Stanek, dz. cyt., s. 15.

nowa muzyka stanie się dla każdej kolejnej generacji młodych ludzi orężem buntu, wyrazem niezgody na to, co zastane. Jaka szkoda, że tylko ten jeden jedyny raz dziewczęta i chłopcy wspólnie głosili pokoleniowe prawdy z bigbitowej sceny. W oficjalnej wersji piosenki *Chłopiec z gitarą* dziewczyna z gitarą śpiewała:

Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Chcę przez życie śpiewając razem iść.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Może mnie o rękę prosić choćby dziś.
Z nim by było szczęście moje,
Dwie gitary i nas dwoje –
To marzenie w sercu budzi niepokoje.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Ja zawrócę mu gitarę, a on mnie.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą,
Chłopca z gitarą chcę.

Były bajeczki o pannie do wzięcia,
O córce monarchy co chciała mieć księcia.
Lecz ja nie jestem córką króla,
Więc tytuł księżęcy mnie nie rozczula.
Choć by się znalazł królewicz czy książę,
Ja nigdy na pewno z nim życia nie zwiążę,
Chyba że oprócz tytułu by miał
Gitarę i na niej grał.

Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą...

Każdy z gitarą byłby dla mnie parą
Więc para najlepsza – gitara i ja!⁴

Była jeszcze nieoficjalna wersja tej piosenki, albo jej ciąg dalszy, którego w 1963 roku nie pozwolono Karin śpiewać podczas festiwalu w Opolu ani nagrać w radiowym studiu. Nie chodziło nawet o żarty z oficjalnej, wysokiej kultury i jej rodzimych, nobliwych przedstawicieli, ale o wyraźny, choć dowcipny, gest sugerujący, że to ona – niska, pogardzana przez rzekome elity kultura, tu reprezentowana przez dziewczynę z gitarą, rości sobie prawa do tego, by dyktować warunki wspólnej egzystencji, a zwłaszcza – sposoby i metody wywierania wpływu na młodych ludzi, bo to o nich przecież toczyła się cała kulturowa batalia lat sześćdziesiątych:

Gdy mi się Breza⁵ oświadczy, lub Dygat⁶,
To z góry im powiem, że zbędna fatyga,
I nic nie wskóra sam Putrament⁷,
Choć znany mi z pism jego temperament.

⁴ W. Patuszyński (śl.), J. Janikowski (muz.), *Chłopiec z gitarą*, cyt. za CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*, Polskie Nagrania Muza PNCD 1275, 2009.

⁵ Tadeusz Breza (1905-1970) – pisarz, eseista i dyplomata.

⁶ Stanisław Dygat (1914-1978) – pisarz, felietonista i autor scenariuszy filmowych.

⁷ Jerzy Putrament (1910-1986) – pisarz, publicysta i działacz polityczny, poseł na Sejm pierwszej i drugiej kadencji z ramienia PZPR.

Gdy przez Waldorffa⁸ list prześle Wodiczko⁹,
 Nic z tego nie będzie, nie spłonie mi liczko.
 Chyba, że każdy z tych panów by miał
 Gitarę i na niej grał!

Breza z gitarą byłby dla mnie parą,
 Może mnie o rękę prosić choćby dziś!
 Dygat z gitarą byłby dla mnie parą,
 Miałby przy goleniu jeszcze jedną myśl!
 Ale Waldorff i Putrament
 Wielki by podnieśli lament
 I uciekli z Brezą za Spiżową Bramę¹⁰...
 Każdy z gitarą byłby dla mnie parą
 Niech piosenki dla mnie śpiewa
 Dla mnie gra¹¹.

Nie mogło być zgody decydentów na ów gest podporządkowania wysokiej kultury piosence, bigbitowemu rytmowi, nastoletniej gwiazdce estrady. Mechanizm opresji bowiem działał wyłącznie w jedną stronę – o czym boleśnie przekonała się młoda dziewczyna, w ciągu całej swej kariery traktowana protekcyjnie, wyśmiewana z powodu nie najlepszej dykcji, mało ambitnego repertuaru, scenicznego image'u. Nazywana „smarkulą”, „dziewczynką z warkoczami”, „pacynką”, „maskotką”, „dynamitem z przedszkola”, „sekskapiszonym”, wreszcie – „malowaną lalą”. Taki zresztą tytuł – *Malowana lala* – nosi jeden z największych przebojów piosenkarki i jedyna biografia Karin Stanek, napisana przez nią we współpracy z menadżerką Anną Kryszkiewicz, a wybór ów wydaje się jednym z największych nieporozumień w artystycznym życiorysie wokalistki. Trudno zrozumieć decyzję autorkę dotyczącą tytułu książki, skoro sama Karin wspomina historię wykonania piosenki autorstwa Marka Sarta (muzyka) i Andrzeja Bianusza (tekst) podczas festiwalu w Sopocie w 1962 roku następująco:

Najważniejszą sprawą była piosenka. Co będę śpiewać? I tu raptem, niespodziewanie zaczęły się przykre sprawy. Otóż na pierwszej próbie, w Warszawie, zaproponowano mi piosenkę *Malowana lala*, która była już przedtem wykonywana przez kwartet wokalny (nawet w programach telewizyjnych), ale przeszła bez echa, jakoś nikt nie zwrócił na nią uwagi. Zespół sprzeciwił się dość ostro, wręcz nie chciał jej opracować, twierdząc, że jest zła, nie w ich stylu – po prostu nie podobała się. [...] Spór trwał dość długo, wreszcie doszli jakoś do porozumienia między sobą i zadecydowano, że będę śpiewała jednak *Malowaną lalę*, ale opracowaną w stylu beatowym. Wszyscy śmiali się z tej piosenki, na czele z Heleną [Majdaniec – I.K.], dzięki czemu obrzydzili mi ją dokumentnie. No, ale cóż ja mogłam tu zdziałać? Musiałam śpiewać to, co mi przydzielili¹².

Jest w 903. numerze „Przekroju” z 29 lipca 1962 roku satyryczny rysunek Kazimierza Wiśniaka, ilustrujący festiwalowe wspomnienia Jerzego Afanasje-

⁸ Jerzy Waldorff (1910-1999) – pisarz, krytyk muzyczny i działacz społeczny.

⁹ Krzysztof Wodiczko (1943-) – artysta wizualny i teoretyk sztuki.

¹⁰ *Spiżowa brama. Notatnik rzymski* – obszerny esej, napisany przez Tadeusza Brezę w formie dziennika w roku 1960.

¹¹ K. Stanek, dz. cyt., s. 84.

¹² Tamże, s. 59-60.

wa zatytułowane *Ach te śliczne szansonetki! czyli sopockie li-li – la-la*. Na rysunku widać wystrojone, ufryzowane diwy mizdrzące się przed zwierciadłem, przed mikrofonem albo triumfalnie obnoszące swój sceniczny sukces. Wszystkie śmiertelnie poważne, zanurzone we własnej wielkości i sztuce, celebrujące prywatnego. Malowane lale... Wśród nich wyróżnia się jedna postać: niewysoka dziewczyna, uśmiechnięta pieguska z warkoczami związanymi wielką wstążką, ubrana w wąskie spodnie, trzymająca w rękach gitarę. Wcale nie jest malowana. I wcale nie przypomina lali! Karin... Potwierdzają ów wyraźny kontrast fotografie uczestniczek konkursu zamieszczone obok rysunku, a i tekst Afanasjewa, który wspomina, że spośród polskich wokalistek oprócz Stanek wystąpiły w Sopocie Sława Przybylska i Violetta Villas: „Sława Przybylska była zamyślona jak księżyc. Violetta Villas śpiewała jak ptak na gałęzi, trzepotała skrzydłami i płakała jak ptak”¹³. To dość typowy obrazek piosenkarki lat sześćdziesiątych – sporo melancholii, nostalgii, łez, dystygowanego piękna. I dopiero wtargnięcie na estradę Karin Stanek przełamuje ów stereotyp:

A potem jak wyskoczył malutki krasnoludek Karin Stanek, dziewczynka ze złotymi rogami, jak nie kropnie!, jak na rogi nie weźmie i zacznie bósć!, gitarą machać i hej siup swoje góralskie „malowane baby” śpiewać, że kamery telewizyjne poczęły z radości ogonem merdać. A warkocze to miała takie jak ogonki od kota, którego ciocia była myszką, a ta myszka miała wujka, który był kotem. Jasne?¹⁴

Ciekawe, że Afanasjew zmienia w swoim tekście „malowaną lalę” na „malowaną babę”. Każde z tych określeń, choć oba pejoratywne i lekceważące, znaczy coś innego. *Słownik języka polskiego* podaje, że związek frazeologiczny ‘stać, siedzieć itp. jak malowana lala’ oznacza „stać, siedzieć itp. bezmyślnie, bez ruchu, nie reagując na nic”¹⁵. Baba natomiast to wśród kilku różnych – mało kobietom przyjaznych znaczeń – także baba-jaga i baba-jędza, czyli „postać bajkowa uosabiająca zło; czarownica, wiedźma”, oraz Herod-baba, czyli „kobieta zwykle potężnej budowy, despotyczna”¹⁶. Pomijając nieścisłości tych definicji, warto odnotować, że krytyk musiał dostrzec w młodziutkiej Karin tę siłę, której nie posiadały jej starsze koleżanki – zdolność do samodzielnego działania. Spontaniczność, naturalność i szczerość, porywające tłumy. Niezłomność – która pozwalała ocalić indywidualność w natłoku zakazów, nakazów, dobrych rad, wychowawczych metod, nagród i kar rozdzielanych przez starszych, lepszych i mądrzejszych.

Znakiem młodości, konsekwentnej postawy Karin były wspomniane przez Afanasjewa, widoczne na rysunku Wiśniaka charakterystyczne warkocze, które artystka zaplatała aż do śmierci – jako symbol niewinności, dziewczęcości, ale z czasem – także jako znak uwięzienia w schemacie, uwikłania w przeszłość,

¹³ J. Afanasjew, *Ach te śliczne szansonetki! czyli sopockie li-li – la-la*, „Przekrój” 1962, nr 903, z 29 lipca, s. 20.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Hasło: *lala*, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. II, Warszawa 1979, s. 7.

¹⁶ Hasło: *baba*, w: tamże, t. I, Warszawa 1978, s. 107-108.

w ściśle splecionych konwencjach obowiązujących kobiety w domu, w procesie edukacji, na scenie.

Karin Stanek nie chciała poddać się rytuałom dorosłości – symbolicznym oczepinom, podczas których dziewczynie obcinano warkocze na znak jej wejścia w dorosłość. Co nie znaczy, że kreatorzy ówczesnej sceny muzycznej nie próbowali jej do tego nakłonić, pozbawić wpływu na uwielbiających ją młodych fanów, nauczyć pokory, uległości, pokazać, jakie jest miejsce młodej kobiety w społecznej rzeczywistości. W latach siedemdziesiątych, gdy kończyło się obowiązujące w poprzedniej dekadzie przyzwolenie na „mocne uderzenie” rodzimych rockandrolowców, na różne sposoby dawano do zrozumienia młodym ludziom, że oto pora spoważnieć, zejść ze sceny, a już na pewno – wyposażyć swój wizerunek w atrybuty dorosłości. Nie oszczędzono Karin ani pomówień, ani kar: zamkniętych drzwi studiów nagrań, odwołanych koncertów i udziałów w telewizyjnych programach, nieprawd recenzentów, kpin oraz zdrad redaktorów, krytyków, a nawet koleżanek i kolegów z tak zwanego środowiska¹⁷. Po upływie dwudziestu lat, jednak wciąż z prawdziwym żalem, piosenkarka wspominała:

Znaleźli się nawet tacy, którzy dawali mi „doskonałe, życziwe” rady, a więc przede wszystkim, żebym zmieniła styl – muzyka sentymentalna, łzawa, albo awangardowa, muzyka „podziemia”. A znalazł się nawet ktoś, kto obiecał wziąć mnie do swojego programu telewizyjnego, ale powinienam być zupełnie inna, a więc założyć długą suknię, rozpuścić włosy lub spiąć w poważny kok i z powagą i statecznością odśpiewać jakąś tragiczną piosenkę – chyba o zawiedzionej miłości. Miałam przestać już być dziewczyną, a stać się kobietą! [podkreśl. – I.K.] Na siłę! Nie wypadało mi powiedzieć wprost, co o tym myślę, ale potem aż popłakałam się ze śmiechu, kiedy w wyobraźni zobaczyłam siebie w takiej roli. Więc chciano mi odebrać to, co było we mnie inne, co było tylko moje, co odróżniało mnie od innych piosenkarek. To równało się zniszczeniu mnie! O nie, na to sobie nie pozwoliłam, pozostałam taka sama jak zawsze, żywa i wesoła [...]¹⁸.

Nie chciała stać się kobietą, bo taka przemiana oznaczałaby negację całego jej dotychczasowego świata – wszystkiego, w co wierzyła, czym dzieliła się ze swoją publicznością. Także zatem w piosence dała wyraz przywiązaniu do dziewczęcej fryzury jako znaku młodości, niczym nieskrępowanej wolności, nonkonformizmu i wierności – sobie:

Warkocze moje, gdy wam śpiewam,
w rytm twista się gną,
w piosence każdej pomagają mi.
Warkocze moje, jak widzicie,
potrzebne mi są,
choć z warkoczyków niemal każdy drwi:
Niemodny warkocz, warkocz, warkocz –
– powiadają,
zetnij warkocz, warkocz –
– doradzają,
po co do warkoczy się wtrącają –

¹⁷ Karin Stanek opowiedziała o tych doświadczeniach we wspomnianej książce *Malowana lala*, przygotowanej w latach dziewięćdziesiątych we współpracy z Anną Kryszkiewicz.

¹⁸ K. Stanek, dz. cyt., s. 150-151.

– któż to wie.
Niejednych kłuje w oczy urok tych warkoczy,
o warkocze cały bój się toczy.
Ja nie zetnę jednak mych warkoczy,
nie.

Warkocze moje, kiedy tańczę,
w rytm tańca się gną,
więc w tańcu także pomagają mi.
Warkocze moje i do tańca
potrzebne mi są,
co mnie obchodzi,
że z nich każdy drwi.

Niemodny warkocz, warkocz, warkocz...¹⁹

Oprócz gitary i warkoczy charakterystyczną cechą scenicznego wizerunku Karin Stanek były... spodnie, a do nich – najczęściej wygodne, odpowiednie do tańca balerinki oraz biała bluzka (czasem kolorowy sweterek). To był widok niezwykły w 1962 roku (czyli w momencie debiutu Karin Stanek w zespole Czerwono-Czar-ni) – młoda dziewczyna w spodniach zamiast grzecznej spódniczki²⁰. Choć sama artystka tłumaczyła: „Od początku trasy zawsze występowałam w spodniach, bar-dzo przyzwyczaiałam się do tego stroju, zresztą mogłam w nich swobodnie wyko-nywać wszystkie swoje taneczne ewolucje”²¹, to natychmiast pojawiły się plotki, że z pewnością chce ukryć krzywe nogi, tatuaże, a być może nawet – jedną nogę ma krótszą? Karin bawiły te domysły i plotki, odpowiadała – jak zwykle – piosenką:

Gdy się na scenie zakończył twist,
wtedy dostałam śmieszny list,
a w nim pytanie, czy Karina
to jest chłopak czy dziewczyna?

Ubiór chłopięcy, chłopięcy gest
i dwa warkocze – co to jest?
Więc ja wszystkim odpowiadam,
czemu taki ubiór wkładam.

Biała bluzka, czarne spodnie,
tak najmilej, najwygodniej.
Chociaż piękne stroje w sklepach są.
Niech się inne stroją modnie,
mnie wystarcza bluzka, spodnie,
gdy się twistem kręci świat,
a ja mam naście lat.

¹⁹ *Piosenkach o warkoczach*, cyt. za CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*.

²⁰ Jak wynika z listów młodych kobiet pisanych do redakcji „Filipinki”, „Świata Mody”, „Urody” i „Zwierciadła”, jeszcze na początku lat siedemdziesiątych spotykały je represje ze strony nauczycieli bądź pracodawców z powodu noszonych na co dzień spodni. Taki strój bowiem można było wówczas zakładać wyłącznie na scenę bądź na prywatne spotkania w gronie znajomych. Zob. na ten temat A. Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007.

²¹ K. Stanek, dz. cyt., s. 42.

Niech spróbuje ta lub ta,
która furę sukien ma,
tańczyć twista tak jak ja
w sukieneczkach, falbaneczkach.

Biała bluzka, czarne spodnie,
tak się tańczy najwygodniej,
gdy do twista porwał świat,
gdy się ma naście lat.

Mnie nie obchodzi paryski szyk,
w modzie rewolta, mody szyk,
niechaj starają się kobiety
od Kaliny²² do Violetty²³.

Nich sobie będzie w komisach ruch,
mnie nie olśniewa żaden ciuch.
Niech się stroją inne gracje,
a ja swoją mam kreację.

Biała bluzka, czarne spodnie,
tak się tańczy najwygodniej,
gdy się twistem kręci świat,
a ja mam naście lat,
a ja mam naście lat,
a ja mam naście lat!²⁴

W połowie lat sześćdziesiątych Karin Stanek była ikoną młodzieżowego stylu. Nie, nie mody, bo na temat trendów, obowiązujących w sezonie fasonów, długości i kolorów nie wiedziała nic. Ale widziała sporo o marzeniach rówieśników, o ich sposobach na życie, na szczęście, na dobre samopoczucie. Dlatego młodzi ludzie tak kochali jej *Jedziemy autostopem* oraz *Motor i ja* – kiedy z własnej gitary robiła dwukołowy pojazd i wraz z gitarzystą z zespołu pędziła po scenie! Ale przede wszystkim – identyfikowali się z piosenką *Tato, kup mi džinsy*:

Tato, kup mi džinsy-spodnie,
Tato, będzie mi wygodnie,
Tato, wszyscy mają džinsy,
Kup je mi!

Tato, nie mów, że są drogie,
Jak to wytłumaczyć tobie,
Dżinsy kup mi, nie myśl długo,
Raz, dwa, trzy!

Nie do prasowania,
Nie do cerowania,
Fajne, nawet z łątą,
Wierz mi, tato!

²² Kalina Jędrusik

²³ Violetta Villas

²⁴ *Biała bluzka, czarne spodnie*, cyt. za CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*.

Wszystkim torby nie potrzeba,
Po co plecak, po co chlebak
Wszystko siedzi w ich kieszeniach –
Cały świat!

Tato, kup mi džinsy, tato,
Na mróz, tato, i na lato,
Nie chcę nawet już skutera,
Kup je mi!

W džinsach świat przebiegnę cały,
Będą ze mną dorastały,
Kiedyś ślicznie je wyczyszczę
Na swój ślub²⁵.

Bardzo istotne było to, że o džinsy upominała się ze sceny dziewczyna. Bo niby dlaczego dziewczęta miały być gorsze od swoich kolegów? Co do chłopców bowiem nie było wątpliwości – nosili z dumą polską odmianę modnych spodni – tak zwane teksasy. Ale wobec dziewcząt wychowawcy, kuratorzy i nauczyciele byli nieubłagani. Aż do lat 1972-1973, czyli szkolnych reform Edwarda Gierka, nie wolno było uczennicom nosić w szkole spodni! „[...] nie pomagały dziewczynom ani względy praktyczne, ani apele rodziców narzekających, że ich córki, szczególnie te mieszkające na wsi i dojeżdżające do szkoły, marzną zimą w drodze” – pisze Anna Pelka²⁶ – i przypomina scenę z filmu *Wojna domowa*, kiedy Anula, marząca o tym, by móc choć w czasie wakacji założyć džinsy, w ukryciu, w tajemnicy przed wujostwem przerabia spodnie kolegi, dopasowując je do swojej figury.

Karin śpiewającą „Tato, kup mi džinsy” kochały polskie dziewczęta właśnie dlatego, że odważyła się wyśpiewać ich skryte marzenia i życzenia. Była jedyną tak bliską ich świata gwiazdą estrady, a może po prostu – przyjaciółką w warkoczach, w džinsach, z gitarą, na której wygrywała bigbitowe przeboje.

Zakończenie tej niezwyklej dziewczęcej wspólnoty, co więcej – wyjątkowego porozumienia dziewcząt i chłopców – zapowiedziała już w 1964 roku koleżanka Karin z zespołu Czerwono-Czarni, Kasia Sobczyk, która swój przebój *O mnie się nie martw* rozpoczynała słowami: „Zgoda, możemy się rozstać”, dalej zaś dokonała symbolicznego podziału na dziewczęce piosenki i męski bigbit: „Zawsze lubiłam stare piosenki,/ A ty wolałeś bigbit./ Wszystko się zmienia, teraz te dźwięki/ Humor poprawia mi w mig”²⁷...

I oto nadchodziła era powrotu do starych piosenek, które z upodobaniem śpiewały równo wyglądające i równo operujące głosem uczennice z zespołu Filipinki albo harcerki z Alibabek. Pełne uroku, przesympatyczne i niewątpliwie utalentowane – ale reprezentujące ów dawny, sprzed młodzieżowej rewolucji, model ko-

²⁵ K. Wolińska (sł.), M. Sewen (muz.), *Tato, kup mi džinsy*, cyt. za CD K. Stanek, *Dziewczyna z gitarą*.

²⁶ A. Pelka, dz. cyt., s. 100.

²⁷ K. Winkler (sł.), J. Krzeczek (muz.) *O mnie się nie martw*, cyt. za SP K. Sobczyk i Czerwono-Czarni, *O mnie się nie martw/ Był taki ktoś*, Pronit SP 114, 1964.

biecości. Kobiecości pozbawianej indywidualności, podporządkowanej rodzicom i nauczycielom, wreszcie – symbolicznie, towarzysząc w chórkach znanym solistom – odsuwającej się na daleki plan, odzywającej się drugim głosem w obliczu autorytetu, na scenie – gwiazdy, w życiu prywatnym – męża.