

Waldemar Kuligowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1910-1034

***Down the Dirt Road Blues:*
tubylczoamerykańskie początki bluesa**

„Cała bluesowa pulsacja jest podobna do bicia naszych bębnow”, twierdzi Elaine Bomberry, menadżerka, producentka oraz twórczyni telewizyjna z ludu Anishinabe i Kajuja, przekonując, że korzenie tego gatunku tkwią głęboko w tubylczoamerykańskich tradycjach muzycznych. „W bluesie są rzeczy, które mówią mi, że ktoś znał stomp dance, praktykowany przez rdzenne ludy z południowego wschodu jeszcze przed kontaktem z Europą – sugeruje Ron Welburn, czirokeski poeta, wykładowca i badacz – Myślę o formule call-and-response. Chodzi po prostu o ustalenie źródła muzycznego, na przykład czterech uderzeń w takcie. Bębny podczas powwow to właśnie cztery uderzenia w takcie i ja słyszę ten beat w najwcześniejszych nagraniach bluesowych” (za: Briggs 2009).

Obie opinie wypowiedziano podczas debaty „The Blues: Roots, Branches and Beyond”, zorganizowanej w 2009 roku przez National Museum of the American Indian. Jej uczestnicy starali się wykazać możliwe wpływy tubylczoamerykańskich kultur muzycznych na idiom bluesa, odzyskując przy okazji znaczenie tych kultur dla historii gatunku, a szerzej – dla wyłonienia się hybrydycznego pola pod nazwą „kultura amerykańska”. Jak wskazał Welburn, celem przemyślenia dziejów bluesa nie jest wszelako żadna nowa forma zawłaszczenia kulturowego, ale raczej uświadomienie wielości i różnorodności jego źródeł. Takie również jest zasadnicze zamierzenie tego tekstu: chciałbym w nim przywołać, przypomnieć oraz upomnieć się o uwzględnienie wkładu – czasem dyskretnego i nieświadomego, często zaś oczywistego i świadomego – rdzennych kultur Ameryki Północnej w powstanie oraz ukształtowanie się bluesa.

Tak zamierzone przedsięwzięcie rozpocznę od przywołania nazwiska jednego z ojców-założycieli gatunku. Charley Patton urodził się w 1891 roku, nieopodal miasteczka Bolton leżącego na południu stanu Missisipi. Oficjalne jego rodzicami byli Bill i Annie Patton, aczkolwiek wiele mówiło się o tym, że ojcem biologicznym był niejaki

Henderson Chatmon: były niewolnik, którego inne dzieci stały się potem popularnymi muzykami „Deltą” (Fahey 1970: 18). W istocie, Charley był mieszanego pochodzenia, zarówno afroamerykańskiego, jak i tubylczego. Część biografów przekonuje, że miał babcię z ludu Czirokezów, inni wskazują na wywodzenie się jego przodków z ludu Czoktawów (Farber 2017). Bezpośrednie odniesienia do związku z rdzenną społecznością można znaleźć w utworze *Down the Dirt Road Blues*, nagrany w 1929 roku dla Paramount: Patton śpiewał o tym, że udał się do „The Nation” i „the Territo”, nawiązując do części Terytorium Indiańskiego przyznanego właśnie Czirokezom.

W 1900 rodzina Charleya przeniosła się o 100 mil na północ, do regionu znanego powszechnie jako „Delta”. Tam nastoletni Patton uległ urokowi gitarzysty Henry’ego Sloana, o którym wiadomo tyle, że był jednym z pierwszych muzyków kojarzonych ze stylem tego regionu, po którym nie pozostały jednak żadne nagrania. To właśnie o 20 lat starszy gitarzysta, a zarazem pracownik plantacji, w pewnym momencie stał się muzycznym mentorem Charleya (Palmer 1981: 51). Już około 1910 roku młody Patton osiągnął samodzielność, wykonując, komponując i pisząc teksty, wśród których znalazł się wspomniany już utwór *Down the Dirt Road Blues* (National Park Service 2017). To pozwoliło mu ruszyć w trasę koncertową, dobrać zdolnych muzyków do zespołu, a w końcu także stać się pierwszym tak znaczącym i wpływowym artystą bluesa. Wielu wykonawców grało jego kompozycje – najczęściej bodaj *Pony Blues* – a w 1926 roku młody Robert Johnson podążał za Pattonem na jego kolejne koncerty, próbując uczyć się od weterana gitary i powtarzając w ten sposób drogę, jaką wcześniej przebył również jego idol.

Pierwszego profesjonalnego nagrania swojej twórczości Patton dokonał w czerwcu 1929 roku, czyli po niemal dwóch dekadach autorskiego muzykowania i na pięć lat przed śmiercią. Pracował w Richmond w stanie Indiana dla wytwórni Paramount, a wszystkie zarejestrowane utwory wydano na płytach o standardowej prędkości 78 obrotów na minutę. Cieszyły się tak dużą popularnością, że cztery miesiące po fonograficznym debiucie zaproszono Pattona do nowego studia Paramount w Grafton w stanie Wisconsin. Tam zarejestrował kolejnych 28 utworów (National Park Service 2017).

Warto w tym miejscu zauważyć, że Paramount Company – jak również wytwórnie Victor i Vocalion – na przełomie lat 20. i 30. XX wieku na krótko otworzyły się na „czarnych” muzyków Deltę. Zrealizowano wówczas wiele sesji, zwykle kierowanych przez osoby niemające większego pojęcia o tym, co nagrywają i jak winno się to nagrywać. Z drugiej strony byli z kolei muzycy, dla których performance bez publiczności stanowił także nie lada wyzwanie – co w rezultacie tworzyło sztuczną i nienaturalną sytuację. Jak zauważa John Fahey, powstał dzięki temu kanon bluesa początku XX wieku, długo traktowany przez muzykologów i folklorystów jako autorytatywne źródło wiedzy na temat tego gatunku (Fahey 1970: 7–8). Fonograficzna spuścizna Pattona obejmuje w sumie ponad 70 utworów nagranych w latach 1929–1934 w większości dla Paramount, a także dla Vocalion (Dixon, Godrich, Rye 1997: 707–709).

Muzykolog Robert Palmer (1982) zaliczył Pattona do ekskluzywnego grona najważniejszych amerykańskich muzyków XX wieku, powszechnie uchodzi on ponadto – co dla mnie znacznie istotniejsze – za „ojca bluesa z Deltą” i najpopularniejszego

gitarzystę bluesowego tego regionu; w 2021 roku znalazł się w Rock and Roll Hall of Fame. Na nagrobku, ufundowanym przez Johna Fogerty'ego, umieszczono inskrypcję: „Głos Delt. Najważniejszy wykonawca wczesnego bluesa Missisipi, którego piosenki stały się kamieniami milowymi amerykańskiej muzyki”. Twórczość artysty pozostała żywa dla muzyków, takich jak Howlin' Wolf, którego Patton uczył tajników gry na gitarze, i John Lee Hooker, znający Pattona osobiście oraz wykonujący jego piosenki. „On uczył ich wszystkich!”, oznajmiła siostra Charleya, Viola Patton Cannon, podkreślając rolę Pattona jako mentora dla wielu młodszych wykonawców – rolę pamiętaną przez dekady (Komara, Wardlow 2006).

Patton grał na gitarze w sposób klasyczny albo w technice slide; często synkopował. Charakterystycznym rysem jego sztuki wykonawczej była polirytmia, której towarzyszyło stukanie w korpus gitary. Powstawała w ten sposób złożona melodia taneczna, którą artysta mógł ogrywać pół godziny albo nawet dłużej. Jego występy z aplauzem przyjmowali zarówno słuchacze, jak i tancerze (Komara, Wardlow 2006). Patton był też wyjątkowym scenicznym performerem. Pamiętający jego występy bluesman Homesick James wspominał: „Pierwszy raz spotkałem Pattona na wielkim pikniku. Już z daleka widać było wzbijający się pył – to Charley Patton robił cały ten hałas. On był kimś, naprawdę. Gdy grał, tarzał się po ziemi, zarzucał gitarę na plecy i wzbijał chmurę pyłu”¹ – Jimi Hendrix jawi się w tym kontekście jako spadkobierca artysty z Delt. Podobnego zdania był także Howlin' Wolf: „Patton był zdumiewającym showmanem, uderzał w swoją gitarę jak w bęben, grał na niej trzymając między nogami lub za głową, jeździł na niej jak na kucyku, podrzucał ją w powietrze i obracał, cały czas utrzymując rytm taneczny 4/4” (Gioia 2013: 100). Ostatnia uwaga jest szczególnie istotna: „cały czas utrzymywał rytm taneczny 4/4”, stwierdza wybitny muzyk i mówi dalej: „to była rytmiczna nowość, którą on spopularyzował, a być może wymyślił” (Gioia 2013: 100). Przypomnę w tym miejscu zdanie Rona Welburna, który nawoływał do „ustalenia źródła muzycznego” owych charakterystycznych czterech uderzeń w takcie.

Najlepszym przykładem tego metrum są dwie piosenki z pierwszej sesji nagraniowej Pattona: *Down the Dirt Road Blues* i *Pony Blues*. W tej pierwszej artysta łączy uderzenia w struny z tupaniem nóg, uzyskując efekt bliższy użyciu bębna i grzechotki niż gitary. Tekst piosenki jest z kolei zarówno intonowany, jak i śpiewany (momentami zrozumienie słów wymaga wysiłku). Alice Fletcher, pionierka amerykańskiej etnografii badająca w końcu XIX wieku tubylcze kultury muzyczne, zauważyła, że dominującym rytmem indiańskich bębnów było 2/4 i 4/4². Melodie dostosowywano do potrzeb i możliwości pieśniarza, a teksty zwykle składały się z jednej lub dwóch powtarzanych fraz. Techniki wokalne obejmowały efekty tremolo oraz śpiew falsem i basem. Inną znaczącą praktyką wokalną było to, że pieśniarze używali słów,

¹ Za: Rock Roll. 2021. Charley Patton documentary, BBC. <https://www.youtube.com/watch?v=WDoeswakLw4> [dostęp: 11.05.2023].

² „Rytm indiańskiego bębna odpowiada rytmowi, w jakim bije ludzkie serce”, stwierdzała Fletcher (1893: 55), dorzucając tym zdaniem znaczący kontekst do jakże licznych, późniejszych definicji tego, czym jest istota bluesa czy rock'n'rolla w ogóle.

które często były skracane lub modyfikowane po to, by stały się bardziej melodyjne (Fletcher 1893: 11–12).

Podsumowując: na pierwszym planie *Down the Dirt Road Blues* jest rytm, wybijany przez Pattona na pudle gitary, wprost zaczerpnięty z tubylczego idiomu muzycznego. Na planie drugim z kolei mamy charakterystyczny przebieg wokalny, dający się bez trudu odnaleźć w licznych pieśniach, wykonywanych zresztą nie tylko przez ludy południowego wschodu USA. Nie ulega wątpliwości, że przedstawiona przez Fletcher charakterystyka zasadniczych elementów tubylczych kultur muzycznych daje się bez trudu odnaleźć w twórczości nie tylko Pattona, ale także Howlin' Wolfa czy Roberta Johnsona – są to po prostu fundamenty wczesnego bluesa jako gatunku.

Kolejnego argumentu na rzecz nowego myślenia o źródłach bluesa dostarcza inny utwór Pattona – *Banty Rooster Blues*. Część zwrotek ma bowiem formę pytań i odpowiedzi (na przykład „What you want with a rooster? He won't crow 'fore day / What you want with a man when he won't do nothin' he say?” („Czego chcesz od koguta? On nie zapieje »przed dniem«. / Czego chcesz od mężczyzny, kiedy nie robi nic, o czym mówi?”). Ten format każe wrócić do przywołanego wcześniej stomp dance. Taniec o tej nazwie znany był wśród rdzennych społeczności wschodniego obszaru leśnego – a także Florydy, Alabamy i Missisipi – takich jak Muskogi, Czirokezi, Czikasawowie, Czoktawowie, Delawarowie, Majamowie, Kaddo, Tuskarorowie, Senekowie, Kajugowie, Ottawowie, Quapaw, Peoria, Szawanazi i Seminole. Angielska nazwa nawiązuje do specyficznych kroków-tąpnięć wykonywanych w czasie tego tańca, który często przybierał formę „pijanego” albo „szalonego”. Akompaniament rytmiczny zapewniały grzechotki, zwykle wykonane ze skorupy żółwia, tykwy lub pustych orzechów, a towarzyszyły im shakery, noszone na nogach przez kobiety; użycie bębna było raczej rzadkie. Co najistotniejsze, podczas stomp dance mężczyźni śpiewali piosenki taneczne w formie wezwania i odpowiedzi. Wybranemu do konkretnej pieśni liderowi pozostali mężczyźni dośpiewywali refren. Warto dodać, że stomp dance jest praktykowany do dzisiaj przez Czirokezów, Tuskarorów i przede wszystkim przez Krików (m.in. w społeczności Porch Creek w Alabamie) (Conlon 2007).

Oczywiście, przywołanie jednego nazwiska – niechby nawet fundacyjnego dla gatunku – nie może być przesadzające. Próba opisu tubylczoamerykańskiego wkładu w powstanie bluesa musi obejmować kontekst szerszy niż Charley Patton i jego twórczość. Jako że mamy w tym wypadku do czynienia z konkretną przestrzenią geograficzną, utrwaloną w określeniu „blues Delta”, rozpocznę właśnie od tej okoliczności. Legendarna „Delta” Missisipi to w istocie nazwa błędna, w historii amerykańskiego bluesa idzie bowiem o rozległą, aluwialną równinę tworzoną przez rzekę Yazoo. Jest to wschodni dopływ Missisipi, liczący ponad 300 kilometrów długości. Dorzecze tej rzeki tworzy jednocześnie największe dorzecze Missisipi, rozciągające się na około 200 mil długości i 100 mil szerokości³. Na pewnym odcinku Yazoo płynie równoległe do Missisipi, z którą ostatecznie łączy się na północ od miasta Vicksburg. Nazwa

³ Mississippi Department of Environmental Quality. B.R. Yazoo River Basin [hasło]. <https://www.mdeq.ms.gov/water/surface-water/watershed-management/basin-management-approach/basin-listing/yazoo-river/> [dostęp: 11.05.2023].

„Yazoo” nawiązuje do tubylczej społeczności zamieszkującej w końcu XVII wieku jej ujście.

Znaczną część dorzecza Yazoo, aż do początków XX wieku, stanowiły bądź to bagna, bądź to liściaste lasy. Spisana w 1907 roku relacja informuje, że „jelenie, niedźwiedzie, pantery, wilki i śmiercionośne węże nie są tutaj rzadkością” (Gioia 2013: 91). Urodzony w 1910 roku Chester Arthur Burnett nie bez przyczyny nazwany został – przez swojego dziadka z ludu Czoktawów – Wilkiem, nadal bowiem było to zwierzę często tam spotykane. Gdy przeszedł na muzyczne zawodowstwo, do imienia z lat dzieciństwa dodał jeszcze przymiotnik, stając się w ten sposób Howlin’ Wolfem (Gioia 2013: 92–93). W rzeczywistości, jak stwierdza Joe Gioia, dorzecze Yazoo „była ostatnią nietkniętą ziemią na wschód od Missisipi” (Gioia 2013: 91)⁴. Dopiero po wyjąłowieniu gruntów uprawnych na plantacjach bawełny w pozostałych regionach, rozpoczął się proces osuszania bagien i karczowania lasów nad Yazoo.

Przez prawie trzy stulecia, kiedy Wild West znajdował się jeszcze na wschód od Missisipi, ścierały się tam, łączyły i kształtowały kultury rdzenne oraz napływowe. Z historycznego i kulturowego punktu widzenia kluczowe jest to, że mowa o ziemiach zamieszkiwanych w wiekach XVI–XIX przez tzw. Pięć Cywilizowanych Plemion. Pod tym paternalistycznym określeniem skrywa się pięć rdzennych ludów – Krikowie, Czikasawowie, Czoktawowie, Semiole i Czirokezi – których ojczyzny znajdowały się na terenach dzisiejszych stanów Luizjana, Missisipi, Alabama, Tennessee, Georgia, Floryda oraz obie Karoliny (Underhill 1971: 26–46). Najbardziej znaczące jest, że częścią tych społeczności byli zbiegli niewolnicy, szukający schronienia w ich osiedlach. Przynależność do społeczności, która nie była determinowana rasowo czy kulturowo, a przyjmowała powszechną formę adopcji, pozwalała im na stanie się członkami rdzennych wspólnot (Underhill 1971: 38).

Uwzględnić należy także praktykowane często mieszane związki – osób rdzennych, Hiszpanów, Francuzów, Anglików (potem Amerykanów) oraz Afroamerykanów. Istotny ponadto jest fakt, że tubylcze społeczności regionu znały instytucję niewolnictwa: dla niektórych była ona elementem tradycji, inne z kolei zapożyczyły ją od kolonizatorów. Dość powiedzieć, że wraz z deportowanymi na zachód społecznościami udały się tam setki niewolników, traktowane jako własność przez tubylczych Amerykanów (Gioia 2013: 92) – był to jeden z markerów ich „ucywilizowania”. Konsekwencją tego stanu rzeczy było istnienie wielokulturowych, hybrydycznych społeczności oraz wielokierunkowy przepływ idei i praktyk.

Nie zmieniło się to również po 1830 roku, gdy na mocy ustawy o przesiedleniu Indian Pięć Cywilizowanych Plemion zmuszono do relokacji na tereny na zachód od rzeki Missisipi, nazywane wówczas Terytorium Indiańskim (obecnie stan Oklahoma). Wbrew nakazowi i jego brutalnej egzekucji – której najtragiczniejszym aktem był „Szlak Łez” – pewne grupy zaszyły się w miejscach mniej dostępnych, a inne powracały do ojczyzn w kolejnych latach. Szacuje się, że około siedmiu tysięcy Czoktawów wycofało się w głąb dorzecza Yazoo, na ziemie zbyt wilgotne dla celów rolniczych (Gioia

⁴ W okresie przedkolonialnym natomiast: „od Missisipi do Atlantyku rozciągała się niemal nieprzebyta puszcza” (Underhill 1971: 30).

2013: 92). Wszystkie ogłaszane statystyki są jednak zwodnicze, pomijają bowiem wymuszoną niewidzialność tubylczych Amerykanów. Gorliwość w marginalizowaniu wszelkich rdzennych roszczeń do ziemi, a także niezliczone akty etnობójstwa doprowadziły do sytuacji, w której wielu rdzennych Amerykanów zdecydowało się uchodzić za osoby czarne lub białe. Stevie Salas, muzyk, kompozytor i narrator filmu dokumentalnego *Rumble: Indians Who Rocked the World* z 2017 roku, wspomina: „W czasach moich dziadków i pradiadków nikt nie chciał być Indianinem. Uważano cię wtedy za gorszego od dzikiego zwierzęcia” (za: Farber 2017); z tego powodu w jego akcie urodzenia jego rodzice zdefiniowali się jako biali. Świadomość opisanych wyżej procesów uwypacza skalę tłumienia wkładu rdzennych społeczności w kulturę i muzykę amerykańską.

Wiemy dzisiaj na pewno, że lista bluesmanów o tubylczym pochodzeniu obejmuje co najmniej kilkanaście nazwisk (Haymes 1990). Są to (w nawiasach podano daty urodzin i śmierci oraz nazwy rdzennych społeczności): pianista i wokalista Champion Jack Dupree (1909/1910–1992, Czirokez), wokalista i gitarzysta Scrapper Blackwell (1903–1962, Czirokez), skrzypek Andrew Baxter (1869–1955, Czirokez) i jego syn, Jim Baxter (1898–1950, Czirokez), wokalista i gitarzysta, gitarzysta Lowell Fulson (1921–1999, Krik), wokalista i gitarzysta Sam Chatmon (1897–1983, Czoktaw), wokalista i gitarzysta Robert Wilkins (1896–1987, Czirokez), wokalista, pianista i kompozytor Roy Brown (1925–1981, Szawanez), wokalista i gitarzysta Bo Carter (1893/1894–1964, Czoktaw), gitarzysta, wokalista i autor tekstów Poor/Big Joe Williams (1903–1982, Czirokez), wokalista i gitarzysta Leadbelly, właśc. Hudson William Ledbetter (1888–1949, Czirokez; w 1988 roku wprowadzony do Rock and Roll Hall of Fame), gitarzysta, wokalista i harmonijkarz Louisiana Red (1932–2012, Czirokez/Apacz).

Szczęśliwie, nie zawsze musimy bazować na domysłach czy detektywistycznej niemal rekonstrukcji przeszłości. W październiku 1929 roku, kilka miesięcy po pierwszej wizycie Pattona w studiu nagraniowym, debiut fonograficzny stał się udziałem Big Chief Henry's Indian String Band. Zespół składał się z męskich członków rodziny Hall: ojciec Henry był wokalistą i skrzypkiem, a towarzyszyli mu synowie – Clarence na gitarze oraz Harold na banjo. Wszyscy byli Czoktawami. Na Choctaw Indian Fair w Filadelfii w stanie Missisipi usłyszał ich lokalny skaut muzyczny firmy Victor Henry Spier (ten sam, który pracował z Pattonem). Dzięki niemu zespół podpisał kontrakt płytowy i zarejestrował sześć utworów (Discography of American Historical Recordings b.r.). Wśród nich znajduje się dwuipółminutowa kompozycja *Indian Tom Tom*. Jest to porywający utwór, w którym ewidentnie tubylczej technice wokalne – jak ją przedstawiła Alice Fletcher – towarzyszą swingujące skrzypce i gitara. To, co czyni kompozycję tak interesującą, zawiera się właśnie w tym zuchwałym połączeniu muzycznych idiomów; połączenie to przekonuje zarazem, że muzyczne spotkanie światów nie tylko było możliwe, ale rzeczywiście i efektywnie się dokonało.

Wybitny bluesman Buddy Guy po odbyciu podróży do Afryki powiedział, że nie znalazł żadnego związku między usłyszaną tam lokalną muzyką a bluesem: „Spotkałem tam kilku ludzi, którzy powiedzieli mi, że to jest właśnie miejsce, skąd to wszystko się wzięło. Ale wiesz, ja niczego takiego nie znalazłem... Blues to inna sprawa, człowieku”

(Gioia 2013: 93–94). Podobną podróż odbył muzyk i badacz muzyki Samuel Charters, słuchając wędrownych griotów w Mali i Senegal, po czym oznajmił: „[...] zrozumiałem w końcu, że blues nie jest muzyką, która byłaby częścią starego afrykańskiego życia i kultury. Blues reprezentował coś innego. To zasadniczo nowy rodzaj piosenki zapoczątkowany nowym życiem na amerykańskim Południu” (Gioia 2013: 94). Nawet jeśli uznamy powyższe wypowiedzi za celowo przesadzone, ich wspólna intencja jest trafna – otóż niezbywalnym, a czasem także konstytutywnym elementem „nowego życia na amerykańskim Południu” były rdzenne kultury muzyczne, bez których blues byłby czymś zasadniczo innym.

Bibliografia

- Briggs Kara. 2009. Exploring Native American influence on the blues. Tanka Fund. <https://tankabar.com/blogs/blog/exploring-native-american-influence-on-the-blues> [dostęp: 11.05.2023].
- Conlon Paula. 2007. Dance, American Indian [hasło]. W: Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=DA008> [dostęp: 11.05.2023].
- Discography of American Historical Recordings. b.r. Big Chief Henry’s Indian String Band [hasło]. <https://adp.library.ucsb.edu/names/304333> [dostęp: 11.05.2023].
- Dixon Robert M.W., Godrich John, Rye Howard. 1997. Blues & Gospel Records, 1890–1943. 4th edition. Oxford.
- Gioia Joe. 2013. The guitar and the new world: a fugitive history. Albany.
- Fahey John. 1970. Charley Patton. London.
- Farber Jim. 2017. “‘Buried history’: unearthing the influence of Native Americans on rock’n’roll”. The Guardian” 17 July. <https://www.theguardian.com/music/2017/jul/19/native-americans-rock-n-roll-rumble-indians-who-rocked-the-world> [dostęp: 11.05.2023].
- Fletcher Alice. 1893. A Study of Omaha Indian Music. Cambridge.
- Haymes Max. 1990. The Red Man and The Blues. EarlyBlues.com. <https://www.earlyblues.com/Essay%20-%20The%20Red%20Man%20and%20The%20Blues.htm> [dostęp: 11.05.2023].
- Komara Edward, Wardlow Gayle Dean. 2006. “Pony Blues”– Charley Patton (1929). <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/PonyBlues.pdf> [dostęp: 11.05.2023].
- Mississippi Department of Environmental Quality. b.r. Yazoo River Basin [hasło]. <https://www.mdeq.ms.gov/water/surface-water/watershed-management/basin-management-approach/basin-listing/yazoo-river/> [dostęp: 11.05.2023].
- National Park Service: Lower Mississippi Delta Region. 2017. Charley Patton [hasło]. <https://www.nps.gov/locations/lowermsdeltaregion/charley-patton.htm> [dostęp: 11.05.2023].
- Palmer Robert. 1981. Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta to Chicago’s South Side to the World. New York City.
- Underhill Ruth M. 1971. Red Man’s America. A History of Indians in the United States. Rev. edition. Chicago and London.

Streszczenie

„Cała bluesowa pulsacja jest podobna do bicia naszych bębnow”, twierdzi Elaine Bomberry z ludu Anishinabe i Kajuga. „W bluesie są rzeczy, które mówią mi, że ktoś znał stomp dance, praktykowany przez rdzenne ludy z południowego wschodu jeszcze przed kontaktem z Europą”, sugeruje czirokeski badacz Ron Welburn. Celem przemyślenia dziejów bluesa nie jest nowa forma zawłaszczenia kulturowego, ale raczej uświadomienie wielości i różnorodności jego źródeł. Takie również jest moje zasadnicze zamierzenie: chciałbym przywołać, przypomnieć oraz upomnieć się o uwzględnienie wkładu rdzennych kultur Ameryki Północnej w powstanie oraz ukształtowanie się bluesa.

Down the Dirt Road Blues: Native American blues beginnings

Abstract

“The whole blues pulsation is similar to the beating of our drums,” says E. Bomberry of the Anishinabe and Kajuga peoples. “There are things about the blues that tell me that someone knew the stomp dance, practiced by the Native peoples of the Southeast before European contact,” suggests Cherokee researcher R. Welburn. The aim of rethinking the history of the blues is not a new form of cultural appropriation but rather an awareness of the multiplicity and diversity of its sources. My main intention is to ensure that the contribution of the North American Native American cultures is considered when studying the emergence and formation of the blues.

Słowa kluczowe: blues, blues tubylczoamerykański, muzyka tubylczoamerykańska, Charley Patton, antropologia

Keywords: blues, Native American blues, Native American music, Charley Patton, anthropology

Waldemar Kuligowski – profesor w Zakładzie Antropologii i Etnologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz kierownik Zakładu Antropologii Kulturowej. Prowadził badania terenowe w Polsce, Niemczech, Węgrzech, Uzbekistanie, Hiszpanii, Serbii, Kanadzie i Albanii. Jest profesorem wizytującym na Uniwersytecie Gdańskim i Uniwersytecie Masaryka w Brnie. Ostatnio opublikował (wraz z Marcinem Poprawskim) *Festivals and Values. Music, Community Engagement and Organisational Symbolism* (Cham 2023). W przygotowaniu jest wybór jego esejów w języku serbskim. Odznaczony odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Przewodniczący Kapituły Nagrody Artystycznej Miasta Poznania, juror nagrody Związku Producentów Audio-Video „Fryderyk”, członek wspierający Izby Gospodarczej Menedżerów Artystów Polskich. Ostatnio zajmował się organizacją konferencji naukowych w klubie jazzowym oraz na festiwalu muzyki punkrockowej.