

Wojciech Kwieciński

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0003-3280-2166

Ewolucja bluesa w Polsce na przestrzeni lat 70.**Wstęp**

Początki wykonawstwa bluesowego w Polsce związane są ze środowiskiem muzyków jazzowych i odzwierciedlają odwrócony porządek w adaptacji tejże stylistyki, znamieny dla ewolucji muzyki rozrywkowej na Starym Kontynencie¹. Na gruncie amerykańskiej kultury muzycznej blues był gatunkiem „korzennym”, oddziaływał na rozwój innych stylistyk, stając się substratem jazzu oraz implikując powstanie rock and rolla. Zainteresowanie bluesem w Europie było zaś pochodną wzrastającej mody na jazz, poczynając od okresu międzywojennego po lata powojenne, które pociągnęły za sobą stacjonowanie żołnierzy amerykańskich w europejskich bazach oraz postępujący proces amerykańskiej kultury popularnej. W latach 60. XX wieku na fali ekspansji brytyjskiego beatu i boomu na rock and rolla doszło do popularyzacji twórczości afroamerykańskich gwiazd bluesa oraz erupcji twórczości w obrębie takich podgatunków jak blues-rock i rytm and blues. Poczynając od drugiej połowy lat 60. wykonawstwo bluesowe artystów europejskich stawało się coraz dojrzsze, zróżnicowane stylistycznie oraz paralelne w stosunku do nurtów bluesa rozwijających się w USA². Realia PRL-u, obciążone ograniczeniami systemowymi, determinowały przesunięcie czasowe w adaptacji nowych prądów popkulturowych. Dotyczyło to rock and rolla oraz awangardowych nurtów muzyki rockowej, w tym blues-rocka. Pod koniec lat 60. elementy bluesa zaczęły pojawiać się w twórczości rodzimych zespołów big beatowych: u Niebiesko-Czarnych, Polan oraz u grupy Breakout. W szczególności

¹ Szerzej o przypadku inwersji gatunkowej dotyczącego rozwoju polskiego bluesa zob. Kwieciński 2023.

² W odniesieniu do procesu adaptacji amerykańskiej muzyki jazzowej i bluesowej w Europie zob. Freund Schwartz 2007; O’Connell 2015; Cole 2018; Davis 2018.

twórczość Tadeusza Nalepy, poczynając od przełomowego albumu *Blues*, przesyconego pierwiastkami charakterystycznymi dla wskazanej w tytule stylistyki, zmajoryzowała estetykę wykonawczą polskich artystów zafascynowanych bluesem w przedziale czasowym dalece wykraczającym poza dekadę Gierka. Celem niniejszego tekstu jest prezentacja kierunków rozwoju stylistycznego bluesa w Polsce oraz uchwycenie głównych momentów w procesie emancypacji gatunkowej, jaka dokonywała się na przestrzeni wskazanego okresu – mam na myśli stopniowe wyodrębniania się bluesa z dominującej stylistyki blues-rockowej i początki świadomego sięgania do bluesowej tradycji oraz wzorców afroamerykańskich. A ponieważ już wcześniej zajmowałem się analitycznie rolą Tadeusza Nalepy w kształtowaniu się idiomu tzw. polskiego bluesa (Kwieciński 2021a: 49–57; Kwieciński 2021b: 91–107), dorobek tego artysty potraktuję jedynie sygnalizacyjnie, uwypuklając rangę jego twórczości i koncentrując się na kontynuatorach jego artystycznej ścieżki. Tekst ma charakter przyczynkowski i wobec ograniczeń objętościowych nie aspiruje do próby syntetyzującej rozwój polskiej sceny bluesowej w dekadzie lat 70.

„Tryptyk Bluesowy” Breakoutu oraz rola Tadeusza Nalepy w rozwoju polskiego bluesa

Elementy bluesa, które pojawiły się na pierwszych płytach zespołu Breakout, a zwłaszcza na albumie *70a* (1970, XL/SXL0603 Muza), znamionowały rosnącą fascynację lidera tym gatunkiem, w szczególności twórczością brytyjskich wykonawców, którzy w estetyce blues-rockowej z powodzeniem dokonali fuzji gatunkowej³ (mam na myśli takich wykonawców jak John Mayall and the Bluesbreakers, Cream, Fleetwood Mac, Led Zeppelin, Ten Years After i inni). W rezultacie wskazanych inklinacji Nalepy oraz próby przededefiniowania roli Miry Kubasińskiej w zespole (Kwieciński 2021c: 97), dla której Nalepa nie widział miejsca w swoich bluesowych projektach, doszło do realizacji trzech blues-rockowych albumów Breakoutu: *Blues* (1971, LP XL/SXL 0721 Muza), *Karate* (1972, LP XL/SXL 0858 Muza) i *Kamienie* (1974, LP SX 1140 Muza).

Próbując syntetycznie ocenić wskazany dorobek Tadeusza Nalepy i Breakoutu z pierwszej połowy lat 70., należy bez wątpienia wyeksponować skalę nasycenia zarejestrowanej wówczas muzyki pierwiastkami bluesowymi. Poza adaptacją charakterystycznej formy harmoniczej – triady zbudowanej na I, IV i V stopniu gamy,

³ Nalepa niejednokrotnie odżegnywał się od fascynacji tradycyjnym wykonawstwem bluesowym, z drugiej strony wskazywał na przełomowy moment w kształtowaniu swojej świadomości muzycznej, który wiązał się z udostępnieniem mu kolekcji nagrań bluesowych przez Piotra Puławskiego z zespołu Polanie, który z kolei otrzymał je od muzyków grupy The Animals, por. Królikowski 2022: 51; Kwieciński 2021a: 61. Mariusz Gradowski, próbując wskazać na dystynktywne cechy blues-rocka, podkreśla jego purystyczny charakter w stosunku do tradycji bluesa chicagowskiego oraz country bluesa. Zdaniem Gradowskiego zespoły rhythm and bluesowe podchodziły bardziej elastycznie do tradycji bluesowej, często łącząc jej elementy z innymi stylami (soul, gospel, country, jazz). Jednak granica pomiędzy tymi stylistykami jest subtelna, czego dowodzi twórczość grupy Polanie. Analiza stylistyczna przeprowadzona przez Gradowskiego sprowadza się do kategorycznego wniosku, iż Breakout był wzorcowym przykładem szkoły blues-rockowej, por. Gradowski 2018: 153–157.

składającej się z akordów septymowych – pulsacji opartej na rytmie shuffle, zastosowaniu w improwizacjach równolegle pentatoniki durowej i molowej oraz tzw. *blue notes*, permanentnego wykorzystywaniu formuły *call and response* zarówno w partiach wokalnych, jak i instrumentalnych, należy zwrócić uwagę na elementy indywidualistyczne, a także niezwykle kreatywne próby przetworzenia i rozwinięcia idiomu bluesowego. Nalepa, dysponujący naturalnym darem kreowania ciekawych motywów melodycznych, potrafił w obrębie ograniczonych środków warsztatu bluesowego komponować prawdziwe evergreeny (*vide Kiedy byłem małym chłopcem*) oraz kumulujące napięcie dramatyczne utwory, nawiązujące poniekąd do tradycji *spirituals* (Hendrykowski 2012: 191). Przykładem tego może być *Modlitwa*, jeden z najważniejszych utworów polskiej muzyki rockowej, który w istocie jest prostym molowym bluesem zbudowanym na jednostajnym riffie basowym, który nadaje kompozycji surowy charakter i buduje napięcie prowadzące do ciekawego harmonicznego rozwiązania podczas solowej partii gitarowej. W twórczości Nalepy – co było niewątpliwym progresem wobec infantylnych prób wykonawstwa *quazi* bluesowego doby polskiego big beatu – warte wzmiankowania są kompozycje i rejestracje utworów, które nie tylko nie ustępują standardom wykonawczym założycieli brytyjskiej szkoły tzw. białego bluesa (Alexis Korner, John Mayall), ale nie odstają również od dokonań przedstawicieli chicagowskiego bluesa (Paul Butterfield Blues Band). Dowodzi tego stylowość wykonania kompozycji *Ona poszła inną drogą* czy „klasycyzujący” blues *Przyszła do mnie bieda*, zawierający przykłady perfekcyjnie realizowanych elementów swingu przez sekcję rytmiczną (Jerzy Goleniewski – Józef Hajdasz). W aspekcie rozwiązań rytmicznych grupa Breakout była bez wątpienia niezwykle nowatorskim zespołem, który pioniersko wdrażał na grunt polskiego blues-rocka np. element *walking bass* (partia instrumentalna Józefa Skrzeka z utworu *Skąd taki duży deszcz*), pełne synkop rozwiązania rytmiczne i *groove’owe* oraz *ostinata*, które odwoływały się do dokonań grupy Cream czy Jimi Hendrix Experience. Kolejny nowatorski element to adaptacja akustycznego bluesa: *Czarno-czarny film*, który (o dziwo!) pojawił się na solowym albumie Miry Kubasińskiej *Ogień* i zadał kłam tezie Nalepy, twierdzącemu, że jego żona nie nadaje się do wykonawstwa w tym gatunku (sic!) Co do wkładu instrumentalnego Nalepy w rozwój wykonawstwa bluesowego wypada skonstatować, że był on gitarzystą pozostającym pod dużym wpływem brytyjskich tuzów gitary blues-rockowej: Erica Claptona i Petera Greena (Królikowski 2022: 102–105) Jednak poza ewidentnymi zapożyczeniami, które dotyczyły techniki wykonawczej, instrumentarium i środków technicznych, Nalepa wypracował już na progu lat 70. własny język improwizacji – niezwykle oszczędnej, nasyconej doskonałym vibratem – oraz posiadał umiejętność perfekcyjnego frazowania. Niezwykle często stosował technikę responsoryjną pomiędzy własną partią instrumentalną a wokalną oraz unisona, które stały się jego znakiem rozpoznawczym. Warta podkreślenia jest dbałość o instrumenty i wzmacniacze, które kupował jeszcze pod koniec lat 60. podczas pierwszych zagranicznych tras Breakoutu, co czyniło formację jednym z lepiej brzmiących ówczesnych zespołów polskiej sceny rozrywkowej. Ponadto, co znamienne, leader otaczał się do końca swojej kariery wybitnymi instrumentalistami, wpływając tym samym na kolejne pokolenia polskich muzyków rozrywkowych.

Ostatnim aspektem, na który pragnę zwrócić uwagę w analizie bluesowych dokonań Breakoutu, jest wyjątkowa synergia artystyczna pomiędzy Nalepą a Bogdanem Loeblem. Tandem, który nawiązał współpracę jeszcze w 1965 r. – na progu działalności Blackoutu, pierwszej profesjonalnej formacji Nalepy – stworzył niepowtarzalny idiom komunikacji artystycznej, który właśnie w konwencji bluesowej sięgnął apogeum⁴. Oszczędna „nalepowska fraza” w połączeniu z wysublimowaną prostotą języka Leobla, pełnego niedopowiedzeń, aluzji i ciekawej metaforyki, skutkowały ewolucją swoistego „gatunku”, przez Marka Jakubowskiego trafnie określonego mianem „bluesem *alla pollaca*” (Jakubowski 2014: 192).

Reasumując poddany analizie okres w twórczości Breakoutu, trzeba podkreślić jego niezwykłą wpływowość zarówno na oblicze polskiego bluesa, jak i rocka. W kontekście gatunku będącego treścią niniejszego artykułu można z całą odpowiedzialnością wyartykułować tezę o fundamentalnej roli Nalepy dla polskiego wykonawstwa bluesowego, niezaprzeczalny fakt transponowania na polski grunt dokonań przedstawicieli brytyjskiego „białego bluesa” oraz inicjację twórczości blues-rockowej, która trwale zakorzeniła się na polskiej scenie muzyki rozrywkowej. W tym procesie rola Nalepy jest nie do przecenienia, tak w obszarze wprowadzenia czystej formy, jak i stylizacji oraz kreowania elementów indywidualistycznych. Artysta zawiesił niezwykle wysoko poprzeczkę jakości wykonawczej oraz wytyczył ramy stylistyczne dla działalności swych muzycznych sukcesorów.

„Silesian sound” – początki kształtowania się śląskiego środowiska bluesowego

„Śląskie brzmienie”, które z perspektywy własnych doświadczeń wykonawczych definiuję jako dominację pierwiastków rockowych zarówno w rytmice, harmonizacji, jak i brzmieniu nad tradycyjnie pojmowanym swingiem, rytmem *shuffle*, strukturą bluesową oraz koncepcją frazowania, stało się na wiele dekad synonimem bluesa w Polsce. Można mówić o swoistego rodzaju piętnie tego pojęcia, będącego miarą bluesowej stylistyki wykonawczej oraz punktem odniesienia tak dla artystów, jak i odbiorców. Prężnie działające już w latach 70. środowisko bluesowe w obrębie aglomeracji górnośląskiej było bez wątpienia zdominowane przez naleciałości rockowe, w mniejszym stopniu jazzowe, co znalazło wyraz w specyficznej manierze wykonawczej muzyki bluesowej. Paradoksalnie artyści z tego kręgu odnosili się niejednokrotnie poprzez nomenklaturę swoich zespołów do bluesa (np. Silesian Blues Band) jako źródła swoich fascynacji i inspiracji, *de facto* pozostając spadkobiercami brytyjskiego blues-rocka tudzież amerykańskiego southern rocka. Również wieloletnia supremacja Tadeusza Nalepy w obszarze bluesa i jego stylistyka wykonawcza ugruntowywała profil wskazanego środowiska.

Odnosząc się do chronologii i początków kształtowania się śląskiej sceny bluesowej, chciałbym wskazać na wyjątkową postać pochodzącego z Siemianowic Śląskich Romana „Pazura” Wojciechowski (ur. 1949 r.), który już w połowie lat 60. stworzył

⁴ W odniesieniu do rozbudowanej analizy dokonań artystycznych tandemu Nalepa–Loebl zob. Kwieciński 2021a.

formację Meteory, a następnie grupę Twarze Dzielnicy Południowej (Twarze), będącej jednym z pionierskich zespołów grających blues-rocka nie tylko na Śląsku, ale i w Polsce. Ze składu Twarzy wywodzi się cała plejada muzyków, którzy zasilili formację kluczowe dla polskiego rocka i bluesa – Krystian Wilczek, Stefan Płaza, Jacek Berenthal⁵. Zespół próbował również imitować stylistykę bluesa chicagowskiego (co stanowiło *novum* w kontekście recepcji gatunku przez ówczesnych polskich wykonawców), głównie za pośrednictwem dokonań przedstawicieli brytyjskiego blues-rocka. Ireneusz Dudek przypisuje właśnie Wojciechowskiemu niezwykle wpływową rolę w kształtowaniu bluesowego oblicza środowiska muzyków śląskich (Babko 2008: 82).

Kolejną postacią, jaka zbudowała podwaliny dla wykonawstwa bluesa na Śląsku był wzmiankowany już Józef Skrzek, który w jesieni 1969 r. zastąpił w zespole Breakout Piotra Nowaka i uczestniczył w sesji nagraniowej albumu *70 a*, istotnie wpływając na brzmienie zespołu i aranżacje utworów. Partie basu oraz fortepianu tu zarejestrowane świadczą o niezwykle dużym potencjale tego muzyka, wyczuciu stylu i idiomu bluesa. Drogi Nalepy ze Skrzekiem rozeszły się jednak dość szybko, bo już jesienią 1970 r., kiedy ten drugi opuścił Breakout i zaczął montować własny skład, z udziałem Antymosa Apostolisa na gitarze i perkusisty Jerzego Piotrowskiego. Początki zespołu Silesian Blues Band (SBB), którego oficjalny debiut miał miejsce w 1971 r., są związane także z innymi muzykami, jacy wnieśli znaczący wkład w rozwój bluesa w Polsce. Byli to: grający na harmonijce ustnej i śpiewający Ireneusz Dudek, wokalista i gitarzysta Janusz Hryniewicz, perkusista Stefan Płaza, jednak ostatecznie nie zostali członkami SBB (Hojn, Wilczyński 2003: 15–19; Michalski 2014: 777). Formacja dość szybko ewoluowała stylistycznie w stronę ambitnego rocka progresywnego. Blues, który pojawił się w nazwie grupy, był jedynie punktem wyjścia do dalszych poszukiwań muzycznych. Już po roku intensywnej pracy zespół dalece odbił się od pierwotnych źródeł fascynacji twórczością zespołu Cream czy Jimi Hendrix Experience i wypracował własny oryginalny styl, który dojrzewał podczas niespełna trzy letniej współpracy z Czesławem Niemenem (grudzień 1971 – kwiecień 1973) (Hojn, Wilczyński 2003: 20, 22, 28). Spektakularny sukces SBB egzemplifikował prężność lokalnej sceny, wskazując również na zainteresowanie bluesem, które pojawiło się wśród młodych wykonawców w tym regionie pod koniec lat 60.

Wskazując kolejnych artystów, którzy tworzyli tzw. śląskie brzmienie i są identyfikowani z bluesem, chciałbym wymienić gitarzystę Leszka Winderera, pianistę, harmonijkarza oraz wokalistę Jana „Kyksa” Skrzeka (młodszego brata Józefa), którzy współpracowali od 1972 r. w blues-rockowej formacji Apogeum. W jej sekcji rytmicznej grali wybitni instrumentalści, którzy odcisnęli mocne piętno na śląskim środowisku blues-rockowym: Jerzy Kawalec (bas) oraz Michał Giercuskiewicz (perkusja). Zespół, niestety, nie dokonał żadnych nagrań studyjnych, a jego działalność ograniczyła się do klubowych koncertów na terenie Śląska („Winder Leszek. Bio”). Jan Skrzek sukcesywnie kreował własny styl wykonawczy, stopniowo oczyszczając się z rockowych naleciałości i coraz bardziej ewoluując w stronę autorskiego bluesa, którego z powodzeniem

⁵ Członkowie zespołu Twarze stanowili trzon wielu wiodących polskich grup, m.in. Breakout, Czesław Niemen Group, SBB, Niebiesko-Czarni, Wiślanie, Andrzej i Eliza.

wykonywał w kolejnej dekadzie. Zdaniem Marka Jakubowskiego i Mariusza Szalbierza momentem zwrotnym, który rozpoczął bluesową fascynację Jan Skrzeka, była działalność w grupie bluesowej Nasz Bar (Jakubowski, Szalbierz 1997: 180).

Podobną drogę ewolucji artystycznej odbył Leszek Winder, który z muzyką o proweniencji jazz-rockowej (zespoły Apogeum, Krzak) już w kolejnej dekadzie (lata 80.) stanie się jednym z wiodących w kraju gitarzystów bluesowych. Grupa Krzak okazała się niezwykle wpływowym zespołem o rodowodzie śląskim, zapoczątkowującym poważną karierę muzyczną wielu wykonawców, którzy po okresie fascynacji muzyką fusion zaczęli stopniowo ciężać w stronę stylistyki bluesowej. Poza Leszkiem Winderem byli to: skrzypek Jan Błędowski, perkusista Andrzej Ryszka i basiści Jacek Gazda oraz Jerzy Kawalec. Na debiutanckim materiale *Rock blues Band* (Pronit, 1981), nagrany podczas koncertu w warszawskim klubie „Riviera Remont” w grudniu 1979 r., znalazło się kilka kompozycji, które w aspekcie harmonicznym były standardowymi bluesami (*Blues E-dur, Blues h-moll – Smuteczek*), jednak przeważająca część materiału ciążyła zdecydowanie w stronę jazz rocka.

Spośród innych zespołów blues-rockowych związanych ze Śląskiem nie można pominąć formacji Jerzego Dudka i gitarzysty Macieja Radziejowskiego – Apokalipsy. Przez skład grupy, która powstała w 1973 r., przewinęli się rozchwytywani w latach 80. muzycy sesyjni i liderzy renomowanych zespołów – Jan Borysewicz, Krystian Wilczek, Marek Surzyn Rafał Rękosiewiczem – często wspomagający wykonawców związanych ze stylistyką bluesową (Tadeusz Nalepa, Martyna Jakubowicz i in.). Grupa wykonywała utwory oscylujące pomiędzy bluesem i hard rockiem; niestety, mimo znacznej renomy i pozytywnych recenzji rozpadła się już w 1977 r., czego przyczyną były brak właściwej kurateli menadżerskiej i niespełnione ambicje muzyków, niemających zbyt wiele okazji do koncertowania (Jakubowski, Szalbierz 1997: 17–18; Borysewicz 2022: 63). Wspomniany lider Apokalipsy, Ireneusz Dudek, stworzył w tym samym roku wraz z wokalistą i multiinstrumentalistą Janem Janowskim *stricte* bluesowy duet Irjan. Formacja, po dołączeniu kontrabasisty Andrzeja Nowickiego rozrosła do tria, zaczęła działalność jeszcze w październiku 1977 r. Jej bazą był Toruń, gdzie studiował Janowski. Repertuar Irjanu, bazujący na 12-taktowej formule bluesa, urozmaiconej zarówno melodycznie, jak i harmonicznym, odwoływał się w przeważającej mierze do białych wykonawców bluesowych (John Mayall, Alexis Korner, Canned Heat, Paul Butterfield, Mike Bloomfield), ale odzwierciedlał również fascynację afroamerykańskimi klasykami gatunku takimi jak John Lee Hooker i Muddy Waters. Poza standardami dużą część repertuaru stanowiły własne kompozycje zespołu, w których muzycy wykorzystywali teksty Macieja Zembatego i Jerzego Harasymowicza. Pod koniec dekady lat 70. grupa uległa gruntownej przebudowie personalnej i stylistycznej. Po odejściu Janowskiego we wrześniu 1979 r. Dudek z nowymi muzykami zagrał wspólną trasę z zespołem Kasa Chorych, podczas której muzycy wykonywali program „Różne barwy bluesa” (Babko 2008: 79). Niestety, nie doszło do realizacji albumu studyjnego Irjanu, zaś Dudek otoczył się wkrótce młodymi muzykami, wychodząc zdecydowanie poza formułę bluesa i wykonując utwory rockowe. Formacja została definitywnie rozwiązana wiosną 1980 r. (Jakubowski, Szalbierz 1997: 103).

Zespołem, który z czasem stał się kwintesencją „śląskiego brzmienia” i formacją błędnie utożsamianą z estetyką bluesową, jest grupa Dżem. Jej związki z bluesem – od początku powstania przez całokształt dotychczasowej kariery – były dość luźne. Paradoksalnie już w realiach PRL-u Dżem stał się synonimem bluesa, zaś jego wokalista Ryszard Riedel postacią ikoniczną, napiętnowaną etykietą *nomen omen* „skazanego na bluesa” (Jakubowski 2004: 194). Z dzisiejszej perspektywy ta klasyfikacja stylistyczna wydaje się być kompletnym wypaczeniem gatunkowej kategoryzacji i poczucia estetyki bluesa.

Pomijając szczegółowo zbadaną przez biografów (Jan Skaradziński, Edyta Kaszyca) historię zespołu i samego Riedla⁶, należy podkreślić, że przez całe lata 70. grupa, nosząca pierwotnie nazwę „Jam”, nie wyszła poza działalność amatorską i wykonywała głównie covery Jimiego Hendrixa, grupy Cream, Santany, Johna Mayalla, zespołu Free oraz The Rolling Stones, a także szlagiery polskich wykonawców muzyki popularnej – na szkolnych akademiach, potańcówkach, w domach kultury oraz lokalnych klubach. Największym osiągnięciem Dżemu (nazwa zespołu od 1973 r.) były występy w przedstawieniu Teatru Głos w Tychach oraz na obozie Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZSMP) na Mazurach w miejscowości Wilkasy (1975 i 1979 r.) (Skaradziński 2009: 23). Permanentne zmiany personalne oraz brak szansy na profesjonalizację działalności artystycznej przełożyły się na stagnację zespołu, rosnącą apatię jego członków i sukcesywne rozluźnianie wzajemnych relacji. Można zaryzykować stwierdzenie, że grupa przetrwała cudem, w czym dużą zasługę miał zdeterminowany Riedel, który razem z braćmi Falińskimi (Leszek – perkusja, Tadeusz – bas) oraz dokooptowanym w 1978 r. Jerzym Styczyńskim nadawali impuls działalności artystycznej i próbowali reanimować zespół. To właśnie tandem Faliński i Riedel w dużym stopniu odpowiadał za autorski program Dżemu i przejście od etapu grania standardów bluesowych do kreacji własnego repertuaru. Duży wpływ na transformację Riedla i podjęcie własnych prób literackich mieli zaprzyjaźnieni z zespołem Kazimierz „Filo” Galaś i Kazimierz Gayer, którzy napisali kilka znaczących tekstów dla grupy (Skaradziński 2005: 55–60). Pierwszym symptomem wychodzenia z impasu był występ Dżemu na I Przeglądzie Muzyki Młodej Generacji (Jarocin, 7 lipca 1980 r.), gdzie zespół został owacyjnie przyjęty przez publiczność i doceniony przez jury III miejscem w konkursie. Formacja zakwalifikowała się wówczas do sopockiego festiwalu MMG. Mimo tych sukcesów, zespół ciągle był targany siłami odśrodkowymi, a przełamanie nastąpiło dopiero po emisji pierwszych przebojów grupy: *Paw* i *Whisky*, nagranych podczas sesji radiowej w Katowickiej Rozgłośni Polskiego Radia w styczniu 1981 r. (Skaradziński 2009: 33–36). Autorski program Dżemu, bazujący na śladowych pierwiastkach bluesowych, przetworzonych i wzbogaconych o elementy country, southernrocka oraz reggae, okazał się niezwykle atrakcyjny i mimo rosnącej na polskiej scenie młodzieżowej dominacji muzyki alternatywnej zaowocował niezwykłą popularnością grupy, która zyskała status ikony popkulturowej. Po okresie współpracy z „ojcem polskiego bluesa” (1987 r.) stylistyka zespołu stała się swoistym „bluesowym metrem z Sèvres”, synonimem nie tylko „śląskiego”, ale również i „polskiego bluesa”.

⁶ W odniesieniu do szczegółów biografii zespołu zob. Skaradziński 2005; Skaradziński 2009; Kaszyca 2007.

Śląsk już w latach 70. był miejscem niezwykle otwartym na bluesa, gdzie poza prężnym środowiskiem muzycznym funkcjonowało wiele klubów, chętnie goszczących muzyków grających w tej stylistyce. Były to głównie kluby studenckie w Katowicach: Ciapek, Akant, Kwadraty, Puls, Straszny Dwór, Medyk, Wahadło oraz chorzowski Kocynder i Pyrlík w Bytomiu⁷. Mnogość formacji ocierających się o estetykę bluesową budowała podwaliny „polskiego zagłębia bluesowego”. Wyznacznikiem stylistycznym tego środowiska okazało się właśnie tzw. śląskie brzmienie, mające wiele cech wspólnych z białym brytyjskim bluesem, a także fuzją jazzu oraz rocka. Poszczególne wykonawcy przeżywali różne zwroty w kształtowaniu stylistyki wykonawczej, która dojrzała w kolejnej dekadzie. Wielu z nich po etapie fascynacji muzyką *fusion* i rockiem ewoluowało w stronę bluesa i po mniej lub lepiej udanych próbach implementowania języka standardów bluesowych zbliżyło się do bardziej korzennego oblicza gatunku bądź zaczęli grać autorską, oryginalną twórczość czerpiącą także z kultury regionu (Jan „Kyks” Skrzek, Irek Dudek i inni). Z kolei inna grupa wykonawców (w tym grupa Dżem) sukcesywnie ciążyła ku estetyce rockowej, wykorzystując także elementy reggae. Wspólnym mianownikiem dla wiodących reprezentantów „śląskiego brzmienia” okazało się odnalezienie własnego i oryginalnego języka wypowiedzi artystycznej (Gloger 2012: 51).

Przegląd lokalnych scen bluesowych w latach 70. i charakterystyka wiodących wykonawców

Dokonując skrótowego przeglądu pączkujących na przestrzeni lat 70. lokalnych scen bluesowych i ich profilu stylistycznego, trudno dobrać właściwy klucz, za pomocą którego można by tej prezentacji dokonać. Problemem są szczątkowe i nie zawsze w pełni wiarygodne informacje oraz brak stylistycznej spójności poszczególnych wykonawców, którzy balansowali pomiędzy bluesem, rockiem i jazzem. Zdecydowałem się na prezentację scen w układzie geograficznym, koncentrując się na poszczególnych aglomeracjach lub łącząc je zgodnie z logiką przyjętego porządku, jak to miało miejsce w przypadku Wybrzeża (Szczecin, Ustka, Trójmiasto).

Z racji bezpośrednich związków regionalnym, chciałbym wskazać w pierwszej kolejności na niezwykle prężne środowisko muzyczne skoncentrowane w stolicy Dolnego Śląska – Wrocławiu. Miasto to pozostaje niezmiennie jednym z ciekawszych i oryginalniejszych ośrodków muzycznych w Polsce⁸. W omawianej dekadzie we Wrocławiu

⁷ Monografią omawiającą szczegółowo działalność klubu Puls jest praca A. Badetko, *Tam królował blues... Próba monografii Klubu*, Opole 2014. Można wskazać także wiele innych adresów, stanowiących miejsce koncertów bądź zaplecze dla działalności artystycznej. Były to kluby branżowo-zakładowe, placówki kierowane przez ZSMP i inne, zob. <https://szlak-bluesa.pl/kluby/> [dostęp: 11.03.2022].

⁸ Rozwojowi muzyki rozrywkowej we Wrocławiu poświęcone jest trzynomowe wydawnictwo autorstwa Bogusława Klimsy: *Jazz we Wrocławiu 1945–2000* (Wrocław 2015), *Rock we Wrocławiu 1959–2000* (Wrocław 2016), *Estrada, twórcy, wykonawcy, festiwale, kabarety, klezmerzy we Wrocławiu 1945–2000* (Wrocław 2017). Ponadto warto odnotować pracę Pawła Piotrowicza: *Wrocławska niezależna scena muzyczna 1979–1989* (Wrocław 2015).

dominowała generacja muzyków, którzy mieli mocne związki ze światem jazzu, w szczególności jego zelektryfikowaną odmianą, jaką była dominująca wówczas stylistyka *fusion*. Nie można zapominać także o awangardowej bigbeatowej formacji Romuald i Roman, która niczym zespół Johna Mayalla okazała się być kuźnią lokalnych talentów. Większość wrocławskich muzyków, którzy odnieśli sukces na scenie krajowej, miała epizod grania w formacji Romuald i Roman⁹. Stylistycznie był to cały czas ewoluujący projekt. Jak stwierdził Dariusz Michalski, „[...] był to znakomity zespół psychodeliczny, potem blues-rockowy, a po reaktywowaniu się – jazzrockowy” (Michalski 2014: 628). Omawiając związki wrocławskich muzyków z bluesem, chciałbym zasygnalizować działalność dwóch formacji jazz-rockowych, które w aspekcie stosowanej rytmiki i harmonii sięgały również chętnie po elementy funky i blues. Były to: grupa Spisek Sześciu, która powstała w październiku 1972 r., oraz działający od 1976 r. zespół Crash, który można uznać za sukcesora Spisku Sześciu. Wspólnym mianownikiem dla obu zespołów, poza dominacją w repertuarze utworów w stylu *fusion*, była współpraca z wokalistkami (Halina Frąckowiak i Grażyna Łobaszewska)¹⁰.

Niezwykle istotną formacją dla ewolucji stylistyki bluesowej we Wrocławiu była założona w 1973 r. grupa Hokus. W pierwszym okresie działalności na plakatach koncertowych nad logiem zespołu widniała adnotacja Jazz Rock Blues Band, wskazujący na szeroki zakres stylistyczny wykonywanej muzyki. Pierwszy skład tworzyli: Roman „Pazur” Wojciechowski – śpiew; Włodzimierz „Lol” Krakus – gitara basowa; Jerzy Kaczmarek – fortepian; Stanisław Kasprzyk – perkusja i Henryk Szpernal – gitara. Zespół występował na liczących się festiwalach krajowych (Opole) oraz w tzw. krajach demokracji ludowej. Do ważnych momentów w karierze grupy Hokus należy kooperacja z Haliną Frąckowiak. Na przestrzeni działalności grupy w latach 1973–1977 dochodziło do częstych roszad w składzie, a od 1975 r. w zespole zaczęli dominować instrumentalści z Górnego Śląska, w tym Roman Wojciechowski i Jacek Gazda¹¹.

Wrocławska scena muzyki rozrywkowej lat 70. była zdecydowanie zdominowana przez zespoły o proweniencji jazz-rockowej. Analogiczną tendencją, którą sygnalizowałem w odniesieniu do środowiska związanego z Górnym Śląskiem, była ewolucja stylistyczna wielu muzyków, w latach 80. skutkująca odejściem wielu z nich w stronę stylistyki bluesowej. Do tego grona zaliczyć można Andrzeja Pluszcza, Ireneusza Nowackiego, Aleksandra Mrożka (którzy w 1985 r. założą zespół Recydywa Blues Band), Włodzimierza Krakusa (zespół Tadeusza Nalepy), Jacka Gazdę czy Romana „Pazura” Wojciechowskiego.

⁹ Byli to: Andrzej Tylec, Andrzej Pluszcz, Włodzimierz Krakus, Jacek Krzaklewski, Mieczysław Jurecki, Jan Borysewicz.

¹⁰ Kompetentny opis działalności wskazanych formacji zawiera wspomniana praca Klimsy, *Jazz we Wrocławiu 1945–2000*; por. również https://bibliotekapiosenki.pl/zespoły/Spisek_Szesciu [dostęp: 13.03.2022]; <http://jazzforum.com.pl/main/cd/complot-of-six> [dostęp: 13.03.2022].

¹¹ Jacek Gazda od 1975 r. pojawia się w Hokusie, następnie w grupie Kwadrat i w zespołach Czesława Niemena. Postać bardzo ważna dla polskiej sceny bluesowej lat 80. i 90. – współzałożyciel grupy Krzak, wieloletni muzyk grupy Easy Rider, uczestnik projektu Skibiński & Winder Super Sessions.

*

W stolicy Wielkopolski dopiero skutkiem oddziaływania imprezy Folk Blues Meeting¹² zaczęła wyłaniać się lokalna scena muzyków bluesowych. Miała ona swojego nestora w postaci Wojciecha Skowrońskiego, którego można śmiało nazwać prekursorem polskiego piano bluesa i boogie woogie. Skowroński, urodzony 1941 r. w Warszawie, związał się od rozpoczęcia studiów z Poznaniem, gdzie debiutował w 1962 r. w dixielandowym zespole Storyville Jazz Band. Po okresie współpracy z wiodącymi formacjami big-beatowymi (Czerwono-Czarni, Bardowie, Hubertusy, Nowi Polanie i ABC Andrzeja Nebeskiego) w maju 1969 r. założył własny skład – Blues Trio, w którym występowali Kazimierz Plewiński (gitara basowa, organy i harmonijka ustna) oraz Andrzej Nackowski (perkusja) (Kwieciński 2022: 306–307). Był to zespół lawirujący pomiędzy rytm and bluesem i jazzem. Repertuar tria stanowiły standardy zaczerpnięte od Raya Charlesa (*Hit the Road Jack*, *Georgia on My Mind*), kompozycje wykonywane przez amerykańską formację Blood, Sweat and Tears czy José Feliciano oraz własne utwory, które były próbą komercjalizacji bluesa i świadczyły o fascynacji rock and rollem (Jakubowski, Szalbierz 1997: 192). Po dwuletniej działalności formacja została przemianowana na zespół Blues & Rock. Skład grupy zmienił się całkowicie, natomiast co do repertuaru, postępowała stopniowa komercjalizacja grupy, która występowała dwukrotnie na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, w 1972 i 1973 r. Zespołowi Skowrońskiego pod względem stylistycznym zdecydowanie bliżej było wówczas do piosenki big-beatowej niż bluesa. W 1973 r. ukazała się debiutancka płyta *Blues & Rock* (LP XL/SXL0799 Polskie Nagrania „Muza”, 1973), zawierająca w większości kompozycje Skowrońskiego. Są to niejednokrotnie długie i rozbudowane utwory, jak tytułowa piosenka *Blues & Rock* czy *Inwokacja Wędrownego Szklarza*, w których widoczne są także ślady fascynacji latynoskimi rytmami oraz nieskrywany komercyjny zamiar Skowrońskiego, który próbował dotrzeć do bardzo szerokiego kręgu odbiorców, oddalając się od naturalizmu i szczerości przekazu bluesa. Wokalnie Skowroński był nie tylko pod dużym wpływem Raya Charlesa, ale również Czesława Niemena oraz Stana Borysa. Kolejny album solowy artysty – *Wojciech Skowroński* (LP SX 1376 Pronit, 1976) – podobnie cechował eklektyzm stylistyczny. Wśród zarejestrowanych kompozycji można wskazać bardzo stylowo zagrane bluesy (*Szósta rano na trasie*, *Rock and roll*), utwory w stylu boogie woogie (*Cały świat jaśnieje*), country (*Za jasną rzeką*), wreszcie interpretacja standardu jazzowego *Stompin' at the Savoy* (kompozycja Edgara Sampsona) ze swobodną improwizacją skatem Skowrońskiego. Reasumując, należy uznać, iż wzmiankowany album był wówczas wyróżniającą się produkcją na polskiej scenie bluesowej, oryginalną i niemającą punktu odniesienia do analogicznych nagrań z tamtego okresu. Szczególnie improwizacje muzyczne, zarówno Skowrońskiego, jak i gitarowe Edmunda Klause pokazują imponujący warsztat i świadomość stylistyki bluesowej oraz jazzowej. Zamykając temat twórczości Skowrońskiego, należy pokreślić – poza wpływowością jego pianistyki na kolejne

¹² I edycja festiwalu, którego inicjatorem był Wiesław Królikowski, miała miejsce w dniach 23–25 marca 1977 r. w klubie Od Nowa.

generacje muzyków zafascynowanych stylem boogie woogie (B. Szopiński, M. Cholewiński) – jego wielką pasję wykonawczą. Na koncertach dawał z siebie wszystko, do granic wytrzymałości fizycznej. Były to widowiska porównywalne tylko z szaleństwem wykonawczym Jerry’ego Lee Louisa, niemające w latach 70. i 80. odpowiednika na polskiej scenie muzyki rozrywkowej.

*

Blues na polskim Wybrzeżu był gatunkiem, który nie pozostawał w defensywie w porównaniu do reszty kraju. Gwoli historycznej skrupulatności należy odnotować kulturową formację Rythm and Blues, zajmującą kluczowe miejsce w forpoczcie polskich wykonawców inaugurujących big-beatowe szaleństwo – zespół, który powstał w Gdyni jeszcze w 1958 r. i debiutował wiosną roku następnego w gdańskim klubie Rudy Kot. Mimo że wykonywał głównie piosenki rockandrollowe, nie tylko miał w swojej nazwie blues, ale dosłownie przemycał elementy bluesowe w swojej twórczości. Faktem jest jednak, iż dopiero pod koniec następnej dekady wykonawcy z tej części Polski zaczęli na szerszą skalę uprawiać stylistykę bluesową. W pierwszej kolejności należy wymienić grupę big-beatową pochodzącą z Ustki – 74 Grupa Biednych, której liderem był Jerzy Izdebski. Formacja działała od połowy lat 60. i zdobyła fanów w całej Polsce. Początkowo miała ambicję grać muzykę bluesową, w istocie jednak jej styl stał się z czasem mocno eklektyczny, zdradzając silne fascynacje jazzem i folkami. Autorskie kompozycje „Biednych” przybierały postać modnych wówczas w środowisku hippisowskim protest songów (*Jestem wolny*, *Ballada o młynarzu*). Zespół wystąpił na kaliskim I Ogólnopolskim Festiwalu Awangardy Beatowej w 1969 r., jednak z powodu wątpliwości jednego z jurorów, kwestionującego „poprawność” tekstów, nie zdobył wyróżnienia. Po festiwalu „Biedni” przeszli gruntowną reorganizację, zmienił się skład, pojawiła się nowa nazwa: Sygnały-74. Poza tym muzycy dokonali wyraźnego zwrotu stylistycznego, zarzucając wykonawstwo utworów bluesowych i kierując się w stronę jazz-rocka (Jakubowski, Szalbierz 1997: 188).

Na pierwszej edycji kaliskiego festiwalu awangardy beatowej wystąpiła także inna formacja z Wybrzeża, która w nazwie odwoływała się do bluesa. Był to Family Blues Band z Gdańska, powstały na bazie grupy Meteory (Jacobson 2022: 299), trio, które inspirowało się twórczością brytyjskiej formacji Cream i prezentowało amerykańskie oraz angielskie standardy bluesowe i rockowe. W skład FBB wchodził: Ryszard Ptasiński – gitara; Jerzy Zakrzewski – gitara basowa, śpiew i Jan Jakubowski – perkusja. Byli to doświadczeni muzycy trójmiejskiej sceny big-beatowej. W szczególności doceniany był warsztat instrumentalny Ryszarda Ptasińskiego, który kierował własnym zespołem Raf oraz był gitarzystą i wokalistą grupy Czarne Golfy (Michalski 2014: 234, 236; Icha, Stinzing 2009: 356). Uczestnikiem tej samej edycji kaliskiej imprezy był kolejny zespół z Gdańska – Blues Band „Akcenty”, wykonujący wówczas covery blues-rockowe, jednak z racji na inklinacje lidera – klawiszowca Sławomira Łosowskiego, późniejszego założyciela grupy Kombi – zwrócił się z czasem w stronę jazz rocka, rocka progresywnego, wreszcie muzyki elektronicznej (Icha, Stinzing 2009: 247–248; Jacobson 2022: 298).

Wskazane zespoły były dość luźno związane z bluesem i wpisywały się zdecydowanie w niejednorodny gatunkowo nurt big-beatu, który mieścił w sobie wykonawców o bardzo szerokim spektrum stylistycznym. Dopiero kolejna generacja muzyków, zaczynająca kariery w połowie lat 70., zaczęła poszukiwać korzeni gatunku i transponować dokonania afroamerykańskich bluesmanów. Należał do nich zespół Mietek Blues Band, który powstał w 1976 r. w Gdańsku i pozostaje jedną z najstarszych, a przy tym wciąż aktywnych formacji bluesowych w kraju. Jej założycielami byli gitarzysta Mieczysław Wróbel oraz harmonijkarz i wokalista Zbigniew Łaski, do których dołączyli Krzysztof Gostomski (perkusja) i Zdzisław Karasowski (gitara basowa). Początki zespołu związane są z klubami studenckimi: Medyk, a następnie Artema. Na przestrzeni ponad czterech dekad działalności przez grupę przewinęła się spora grupa muzyków, w tym także znani instrumentalści jazzowi i rockowi: Przemysław Dyakowski, Adam Wendt, Piotr Nadolski, Robert Jakubiec, Cezary Paciorek, Tymon Tymański, Zbigniew Kraszewski i inni. Formacja, po okrzepnięciu w trakcie klubowych koncertów w Trójmieście oraz zmianach personalnych (dokooptowaniu gitarzysty Antoniego Degutisa), zaczęła pojawiać się na liczących się w kraju festiwalach, a także odbyła zagraniczne tournée po Finlandii w 1980 r. W kolejnych latach zespół był niezwykle aktywny koncertowo, zarówno na imprezach w ramach cyklu Muzyka Młodej Generacji, jak i festiwalach bluesowych. Dokonał również pierwszych nagrań radiowych. Mietek Blues Band od początku definiował się jako zespół kultywujący chicagowską odmianę bluesa, co potwierdziła pierwsza oficjalna pozycja dyskograficzna *Tribute to the Blues* (CD FCD-12-09 Futurex, 1996) (Danielewicz, 2011: 619). Rangę zespołu podkreślił Marcin Jacobson, uznając MBB za „hegemonia na polskiej scenie bluesowej” i porównując jego rolę dla sceny bluesowej Wybrzeża do wpływu, jaki wywarł Alexis Korner na rozwój brytyjskiego bluesa (Jacobson 2022: 300).

W podobnej estetyce zakorzeniona jest twórczość formacji After Blues pochodzącej ze Szczecina, która zaczęła pierwsze próby pod koniec dekady lat 70. (jesienią 1980 r.). Jej początki związane są z zespołami Zamek i 3.50 Po Obniżce Cen, których to muzycy połączyli siły i zaczęli działać pod patronatem klubu studenckiego Politechniki Szczecińskiej Pinokio. W pierwszym składzie After Blues grali gitarzyści Waldemar Baranowski i Andrzej Kotok, basista i wokalista Leszek Piłat oraz grający na perkusji Zenon Szylak. Zespół w stosunkowo krótkim czasie zaczął odnosić spektakularne sukcesy na krajowych i zagranicznych festiwalach, co dało mu szansę na nawiązanie współpracy z Tadeuszem Nalepą. After Blues na przestrzeni dekady lat 80. stał się jedną z kluczowych formacji bluesowych w Polsce, wykonując zarówno standardy, jak i coraz dojrzsze własne kompozycje. W podobnym okresie startowała również inna szczecińska formacja bluesowa – Free Blues Band, powołana przez dwóch braci: gitarzystę Andrzeja Malcherka i Mariana Malcherka, basistę grającego także na harmonijce ustnej. Grupa ta znacząco ewoluowała stylistycznie, zaczynając od kopiowania utworów wykonawców z nurtu rocka, funku, souli i bluesa, tj. Colosseum, Deep Purple, Jimi Hendrix Experience, Living Blues, Jamesa „Blood” Ulmera, Jamesa Browna i innych. Ta fuzja inspiracji zaowocowała ciekawą mieszanką gatunków, co znalazło przełożenie także na nazwę formacji (Jakubowski, Szalbierz 1997: 89). Zespół debiutował w lokalnych klubach w połowie 1980 r. i po kilku latach zaczął odnosić sukcesy na arenie ogólnopolskiej.

*

Przesuwając się w kierunku południowym po mapie bluesowych środowisk muzycznych, należy odnotować Toruń, dokąd po rozwiązaniu Apokalipsy przeprowadził się Ireneusz Dudek, tworząc ze studiującym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu Janem Janowskim akustyczny duet Irjan. Muzykiem wywodzącym się z Torunia była postać kultowa dla polskiej sceny bluesowej, harmonijkarz Ryszard „Skiba” Skibiński (ur. 1951). Jednak jego kariera artystyczna związana jest przede wszystkim z Białymstokiem, gdzie w 1975 r. wraz z gitarzystą Jarosławem Tioskowem założyli Kasę Chorych, jedną z najbardziej wpływowych formacji dla rozwoju bluesa w Polsce. Grupa zaczęła działalność w klubie Millenium przy ulicy Mazowieckiej, następnie przeszła pod skrzydła Miejskiego Domu Kultury i zaczęła koncertować w lokalnych klubach „Herkulesy” i „Promenady”. Dużym wydarzeniem w historii młodego zespołu był gorąco przyjęty przez publiczność występ na poznańskim festiwalu Folk-Blues Meeting w marcu 1978 r. We wrześniu KCH zajęła trzecie miejsce na IX Wielkopolskich Rytmach Młodych w Jarocinie (Skibiński zdobył nagrodę indywidualną). W przełomowym, jak się okazało, 1978 roku grupa dokonała także pierwszych nagrań dla rozgłośni Polskiego Radia w Białymstoku (Jakubowski, Szalbierz 1997: 141). Końcówka lat 70. była okresem niezwykle intensywnej działalności Kasy Chorych – grała na koncertach Muzyki Młodej Generacji, sopockiej imprezie „Pop sessions” oraz w trasie z programem „Różne barwy bluesa”, przygotowanym w kooperacji z Irjanem. Ponadto jesienią 1979 r. (10 października) formacja wystąpiła na żywo wspólnie z zespołem Krzak i Wojciechem Karolakiem w programie telewizyjnym zrealizowanym przez „Studio 2” (Trusiak 2008: 6, 40–43). Na fali sukcesów KCH zarejestrowała w styczniu 1980 r. sesję radiową na Myśliwieckiej oraz dała koncert podczas konferencji prasowej goszczącej w Polsce Johna Mayalla. Singiel zrealizowany w 1980 r. (kompozycje *Blues chorego* i *Szalona Baśka* [Tonpress – S-360]) ukazuje Kasę Chorych jako zespół czerpiący z rozległej tradycji bluesa chicagowskiego, w szczególności z twórczości Muddy Watersa, B.B. Kinga, ale również Johna Mayalla (Tusiak 2008: 141–142). Cechą charakterystyczną zespołu okazała się oryginalna melodyka własnych instrumentalnych kompozycji, które zawierały także elementy wykraczające poza blues – pierwiastki country i typowe dla rocka środki ekspresji. Brak wokalisty okazał się być atutem zespołu, dawał szansę na odgrywanie wiodącej roli doskonałym instrumentalistom: Skibińskiemu i Tioskowi. Ich wirtuozerskie partie stały się znakiem firmowym zespołu. Szczególnym *novum* na polskim rynku było ekspozycja mistrzowskich możliwości harmonijki ustnej. Skibiński okazał się być szczególnie żywiołowym i charyzmatycznym wykonawcą, którego zachowanie sceniczne przykuwało i elektryzowało publiczność. Koncerty Kasy Chorych były niezwykle widowiskowe, miały charakter dynamicznego spektaklu, wprowadzały słuchaczy w stan wyjątkowego uniesienia, wręcz ekstazy. Całokształt wskazanych atutów formacji plasował ją wśród najoryginalniejszych zespołów nurtu Muzyki Młodej Generacji. Dla rozwoju i popularyzacji polskiego bluesa na przełomie lat 70. i 80. Kasa Chorych miała ogromne znaczenie, porównywalne z rolą, jaką odegrał Breakout na progu dekady. Wynikało to nie tylko z walorów artystycznych, ale i gigantycznej pracy koncertowej oraz unikatowej

formuły występów scenicznych. Wartą nadmienienia była również rola Skibińskiego i zespołu w organizacji najstarszego festiwalu *stricte* bluesowego w Polsce, jakim od listopada 1978 r. pozostaje białostocka „Jesień z Bluesem”. Rosnącą popularność zespołu potwierdziło zwycięstwo w ankiecie czasopisma „Non stop” (1979 r.) w kategorii „Talent rokujący największe nadzieje.

*

Warszawskie środowisko bluesowe miało solidne oparcie w scenie big-beatowej, która pod koniec lat 60. zaczęła przejawiać coraz większe inklinacje bluesowe. Mam na myśli następujące zespoły: Grupa Bluesowa „Tabu”, Dzikusy, Pięciu oraz pruszkowską formację Motyw Blues (Michalski 2014: 254, 263–264, 368, 766–767), które próbowały wykonywać utwory grup The Rolling Stones, The Kings, The Animals czy Johna Mayalla. Tym samym wpisywały się w klasyczny tor ewolucji beatowej i schemat docierania do korzeni rock and rolla za pośrednictwem wykonawców brytyjskich. W szczególności grupa Pięciu, która powstała w 1967 r., wydaje się być formacją niezwykle istotną z perspektywy zaangażowanie wielu jej członków w późniejsze projekty o bluesowym charakterze. Wywodzili się z niej m.in. klawiszowiec Krzysztof Dłutowski, harmonijkarz Tadeusz Trzciniński oraz gitarzysta Dariusz Kozakiewicz. Muzycy ci zostali wyłowieni przez Tadeusza Nalepę, okazując się niezwykle wpływowymi instrumentalistami dla wykonawców z nurtu bluesowego. Po rozpadzie grupy Pięciu (1971 r.) i wchłonięciu muzyków tego zespołu przez grupy Breakout, Klan, formację Stana Borysa Test, Krzysztof Dłutowski, Romuald Czystaw, Winicjusz Chróst, Wojciech Morawski i Wojciech Bruślik założyli zespół System, który definiował się jako awangardowy zespół beatowy inspirowany progresywnym bluesem i hard bluesem (Michalski 2014: 546). Był to dość efemeryczny skład, który przestał istnieć już w roku 1972. System reprezentował bardziej drapieżną, rockową odmianę bluesa. Tę drogę przetwarzania bluesowej tradycji w stronę zdefiniowanego hard rocka uprawiała następnie grupa Test: zdecydowana orientacja na ciężkie gitarowe brzmienie uwidoczniła się tu po dołączeniu w 1972 r. Dariusza Kozakiewicza.

Duży wpływ na popularyzację bluesa mieli Janusz Bogacki i Maciej Zembaty, współpracownicy programu III Polskiego Radia, którzy „zarażeni” bluesem postanowili przetłumaczyć teksty standardów bluesowych Leadbelly’ego. (właściwie: Hudson William Ledbette), zorganizować zespół i prezentować nagrane kompozycje w swoich audycjach. W ten sposób nagrano ponad 100 utworów (głównie standardy bluesowe), które zostały wyemitowane na antenie „Trójki”. Najwięcej utworów zaśpiewali Fryderyka Elkana, Alicja Bart i Ewa Bem, Piotr Puławski i Maciej Kossowski, którym akompaniowali wybitni jazzmani (Zbigniew Namysłowski, Janusz Muniak, Tomasz Szukalski, Tomasz Stańko i inni). Kontynuacją tej programowej koncepcji popularyzacji bluesa z polskim tekstem i w oprawie jazzowej były Grupa Bluesowa „Stodoła” i poniekąd także jej sukcesorka – Grupa Bluesowa „Gramine”. GB „Stodoła”, działająca pod auspicjami klubu studenckiego o tej samej nazwie, zaczęła swoją działalność jesienią 1969 r. Jej założycielami byli wokalistka Halina Szemplińska i trębacz Władysław Dobrowolski, zaś kierownictwo artystyczne nad zespołem przejęli Tomasz Bielski i Bogusław Choiński, autorzy tekstów. Wykreowali oni program artystyczny

Blues po polsku, od którego zaczęła się historia zespołu. Przez skład „Stodoły” przewinęło się wielu wokalistów i instrumentalistów, w tym czołowa polska wokalistka jazzowa – Ewa Bem. Dużym osiągnięciem grupy był spektakl *Bluesetka* (zarejestrowany na płycie *Bluesetka*, LP/XP/SXL076 Muza, 1970), który dowodził znaczących umiejętności literackich i wykonawczych jego twórców (Michalski 2014: 547–548). Związki formacji z bluesem należy postrzegać w kategorii próby powrotu do korzeni muzyki jazzowej, odkrywania tradycji pieśni bluesowych, gospel i *spirituals*, szczególnie w kontekście chóralnych partii wokalnych. Aranżacje utworów Grupy były zdecydowanie bliższe jazzowej estetyce niż kanonowi wykonawstwa bluesa tradycyjnego. Pod koniec 1971 roku grupa zmieniła nazwę na Grupa Bluesowa „Warszawa” i przygotowała program *Diamond Mist Blues*, który pogłębiał eksplorację gatunku i szukanie własnego, polskiego idiomu wykonawstwa bluesowego (Jakubowski, Szalbierz 1997: 96). W tym okresie filarem grupy była wokalistka Halina Szemplińska, w której śpiewie można doszukać się wpływów Bessie Smith, Mahalii Jackson czy Etty Jones. Formacja została rozwiązana w 1972 r., a jej kontynuatorką była debiutująca w październiku 1972 r. Grupa Bluesowa „Gramine”, działająca do końca lat 70. – kontynuowała ona wokально-instrumentalny styl bluesa z silnymi wpływami gospel, *negro spirituals* i soul, jednak z wyraźnym ograniczeniem jazzowych pierwiastków.

Z warszawskiego środowiska muzycznego wywodzi się również jedna z ciekawszych postaci na polskiej scenie muzyki rozrywkowej, która wypłynęła pod koniec lat 70. Był to Jacek Skubikowski (1954–2007), który początkowo jako wokalista i bandzysta wykonywał jazz tradycyjny banjo – w zespołach Rattlesnake Jug Band, Hot Lips, Royal Rag. Od połowy lat 70. Skubikowski zaczął zbliżać się do wykonawstwa muzyki country, zostając liderem formacji Country Family, z którą zrealizował album *Clementine* (Wifon LP 003B, 1978). Był również uczestnikiem pierwszych edycji poznańskiego festiwalu „Folk Blues Meeting”, gdzie oprócz utworów w stylu country wykonywał również standardy bluesowe (Jakubowski, Szalbierz 1997: 199–200). Skubikowski, bazując na niezwykle stylowym wykonawstwie bluesa, w szczególności jego „wiejskiej” odmianie, a także świetnej znajomości języka angielskiego, był uczestnikiem wszystkich liczących się festiwali i imprez związanych z bluesem w latach 70. i 80. Jego liczne recitale wzbogacone zostały o kompetentny komentarz, spełniający funkcję edukacyjną i pogłębiający wiedzę słuchaczy o bluesie i muzyce country.

Dla warszawskiego środowiska muzyków rozrywkowych, w szczególności muzyków jazzowych i bluesowych, wielkie znaczenie miały kluby studenckie Stodoła i Remont. Ten drugi z klubów okazał się niezwykle istotnym miejscem dla ewolucji bluesa w stolicy. Zdaniem redaktora „Twojego Bluesa” Zbigniewa Jędrzejczyka

[...] działający od połowy lat 70. Folk Club Remont skupiał pasjonatów muzyki folkowej, country i bluesa. Przychodzili tam bardzo ciekawi, autentyczni wykonawcy: słynny Piotr „Pastor” Buldeski, który prowadził wiele kreatywnych i awangardowych formacji pod koniec lat 70.; Michał „Lonstar” Łuszczyński; nikomu wówczas nieznana Martyna Jakubowicz, Maciej Pietracho – wybitny muzyk uliczny, naturszczyk, multiinstrumentalista, nauczyciel i mentor Elżbiety Mielczarek. Na dole w Remoncie wspólnie muzykowali, wykonując ballady Dylana, Joan Baez, a także standardy bluesowe, z wielką pasją

i znajomością tradycji. W ramach Folk Clubu wytworzyła się bardzo prężna grupa wykonawców, którzy okazali się wybitnymi postaciami na polskiej scenie muzycznej. Wielu z nich ma wielkie zasługi dla rozwoju bluesa w Polsce (Jędrzejczyk 2022).

Krakowska scena bluesowa u progu lat 70. tkwiła w fazie prenatalnej. Pewne elementy bluesa, podobnie jak w innych ośrodkach, były przemycane przez wykonawców big-beatowych. Jeden z nestorów tego środowiska, Antoni Krupa, wskazuje jednoznacznie na zwrot stylistyczny, jaki dokonał się pod wpływem odsłuchania płyty Johna Mayalla, *Blues Breakers with Eric Clapton* (Decca, 1966): „[...] zachwyciliśmy się tą muzyką i tak między innymi próbował grać mój zespół The Lessers” (Krupa 2022). Podobne inspiracje dotyczyły również renomowanej krakowskiej grupy Dżamble. Jej muzycy, próbując wyjechać na kontrakt zagraniczny, zarejestrowali w Radio Kraków materiał promocyjny, który zawierał kilka standardów muzyki bluesowej i rockowej, m.in. kompozycje brytyjskiej grupy Traffic (Krupa 2022). Przykładem kompetencji wykonawczych najlepszego składu Dżambli w zakresie stylistyki bluesowej jest nagrana kompozycja Roberta Johnsona, *Ramblin' on my mind* (Szrom 2021: 22). Był to jednak jedynie epizod w twórczości tego zespołu, który podążył w stronę awangardowego rocka z elementami soulu, jazzu i muzyki klasycznej.

Wykonawcą bluesowym *sensu stricto*, którym może poszczycić się Kraków, jest Paweł Ostafil (ur. 1952). Gitarzysta, harmonijkarz i wokalista, występy estradowe rozpoczął w latach 70. Niestety, brak źródeł pozwalających na precyzyjną datację początków jego kariery. Cytowany redaktor Antoni Krupa stwierdził wprost: „[...] myślę, że nikt nie pamięta, kiedy na krakowskiej scenie muzycznej pojawił się Paweł Ostafil, najbardziej przekonujący w Polsce odtwórca autentycznego bluesa Deltę Mississippi” (Krupa 2022). Encyklopedyści bluesa w Polsce, Marek Jakubowski i Mariusz Szalbierz, odnotowali, że od końca lat 70. Ostafil był stałym punktem programów wszystkich liczących się w kraju festiwali i imprez, które miały jakiegokolwiek związku z bluesem (Jakubowski, Szalbierz 1997: 95). Andrzej Matysik, relacjonując występ Pawła Ostafila w chorzowskim klubie Kocynder podczas cyklicznej imprezy „Jazz w Kocyndrze” (1980 r.), stwierdził: „[...] Ostafil świetnie gra na gitarze stosując technikę »bottle-neck« oraz śpiewa country bluesy tak stylowo, jakby jego miejscem urodzenia były okolice delty Mississippi” (Jakubowski, Szalbierz 1997: 95).

Zakończenie

Na przestrzeni dekady lat 70., poczynając od przełomowego albumu Breakoutu *Blues*, po wkroczenie na polską scenę pokolenia Muzyki Młodej Generacji dokonał się proces ważkich przewartościowań rodzimej muzyki rozrywkowej. W obszarze stylistyki gatunkowej blues przestał być rozmytym pierwiastkiem w obrębie big beatu, zaczął umacniać swoje wpływy wobec ekspansywnego rocka. Warto podkreślić kolejne niezwykle istotne zjawisko, czyli stopniową emancypację bluesa z naleciałości stylistyki blues-rockowej. Wielu wykonawców grających modny wówczas nurt *fusion* zaczęło ewoluować w stronę wykonawstwa bluesowego (Winder, Pluszcz i inni). Alternatywą dla „śląskiego brzmienia” okazały się zespoły odwołujące się do bluesa

chicagowskiego (np. Mietek Blues Band, After Blues). Pojawili się również artyści, którzy zaczęli eksplorować „korzenne” wykonawstwo bluesa (Irjan, Ostafil, Skubikowski). Co najważniejsze, uaktywnili się również animatorzy bluesa i organizatorzy festiwali oraz imprez, które zaczęły przyciągać coraz to liczniejsze rzesze słuchaczy. Dużą rolę w aspekcie popularyzatorskim odgrywało polskie radio i prasa muzyczna. W Programie III Polskiego Radia od 1970 r. redaktor Maja Jurkowska prowadziła cieszącą się wielką estymą wśród miłośników gatunku audycję *Blues wczoraj i dziś*, w 1975 r. na łamach tejże stacji pojawiła się kolejna audycja: *Bielszy odcień bluesa* (prowadzący: Wojciech Mann i Jan Chojnacki). Ponadto blues stale gościł na łamach czasopism muzycznych: „Magazynu Muzycznego – Jazz”, „Jazz Forum” i „Non stop”. Całokształt wskazanych zjawisk, mimo kryzysu ekonomicznego i fatalnej sytuacji politycznej oraz ekspansji nowej stylistyki pop-rockowej, jaką okazało się *new wave*, wydatnie wpłynęła na rozwój polskiej sceny bluesowej w kolejnej dekadzie.

Bibliografia

- Babko Marcin. 2008. Irek Dudek. Ziuta Blues. Poznań.
- Borysewicz Jan. 2022. Mniej obcy. Rozmawia Marcin Prokop. Warszawa.
- Cole Ross. 2018. „Mastery and Masquerade in the Transatlantic Blues Revival”. *Journal of the Royal Musical Association* 143, 1. 173–210.
- Danielewicz Stanisław. 2011. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni i Sopocie 1945–2010. Warszawa.
- Davis Lawrence. 2018. *British Encounters with Blues and Jazz in Transatlantic Circulation, c. 1929–1960*. London. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/studentTheses/british-encounters-with-blues-and-jazz-in-transatlantic-circulati> [dostęp: 28.03.2024].
- Freund Schwartz Roberta. 2007. *How Britain Got the Blues: The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*. Bodmin.
- Gloger Ryszard. 2012. Między Rawą a Mississippi – biało-czarne nurty bluesa. W: *Bluestracje. Kultura bluesowa na Śląsku 1998–2011*. Edyta Kaszyca (red.). Katowice. 48–53.
- Gradowski Mariusz. 2018. *Big Beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*. Warszawa.
- Hojn Andrzej, Wilczyński Michał. 2003. *SBB. Wizje, Autoryzowana historia zespołu*. Katowice.
- Hendrykowski Marek. 2012. „Anatomia bluesa. Studium z semiotyki kultury”. *Teksty Dru gie* 6. 188–209.
- Icha Andrzej, Stinzing Roman. 2009. *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*. Gdańsk.
- Jacobson Marcin. 2022. „Blues na Wybrzeżu”. *Piosenka* 10. 297–305.
- Jakubowski Marek. 2014. *Kultura popularna i blues*. Białystok.
- Jakubowski Marek, Szalbierz Mariusz. 1997. *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues w Polsce*. Poznań.
- Kaszyca Edyta. 2007. *Biała i czarna legenda Ryszarda Riedla*. Katowice.
- Klimsa Bogusław. 2016. *Rock we Wrocławiu 1959–2000*. Wrocław.
- Królikowski Wiesław. 2022. *Tadeusz Nalepa. Breakout absolutnie*. Warszawa.

- Kwieciński Wojciech. 2021a. „Studium piosenki bluesowej – ewolucja artystyczna tandemu Nalepa-Loebl”. *Czas Kultury* 3. 49–57.
- Kwieciński Wojciech. 2021b. Breakout – na drugim brzegu tęczy. Dekonstrukcja big-beatu. Początek polskiego rocka?. W: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański (red.). Poznań. 90–107.
- Kwieciński Wojciech. 2021c. „Mira Kubasińska – Career Development and Evolution of the Artistic Image in the Years 1963–1973”. *Studia de Cultura* 2. 90–107.
- Kwieciński Wojciech. 2022. „Wojciech Skowroński (1941–2002). Szkic o prekursorze polskiego boogie”. *Piosenka* 10. 306–310.
- Kwieciński Wojciech. 2023. „Pojawienie się bluesa w Polsce. Przypadek inwersji w ewolucji gatunku muzycznego”. *Przegląd Kulturoznawczy* 3. 308–324.
- Michalski Dariusz. 2014. Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973). Warszawa.
- O’Connell Christian. 2015. *Blues, How Do You Do? Paul Oliver and the Transatlantic Story of the Blues*. Michigan
- Skaradziński Jan. 2005. *Rysiek*. Poznań.
- Skaradziński Jan. 2009. *Dżem. Ballada o dziwnym zespole*. Poznań.
- Szrom Janusz. 2021. „Andrzej Zaucha, *Mus, męski blues*”. *Twój Blues* 86. 20–25
- Trusiak Robert. 2008. *Białostocki odcień bluesa. Mały leksykon białostockiego bluesa*. Białystok.

Netografia

- „Mietek Blues Band”. s.a. *Swingujące 3-miasto*. <https://swingujace3miasto.pl/mietek-blues-band/> [dostęp: 16.03.2022].
- Moja Muzyczna Kraina. 2018. „Mietek Blues Band”. <https://adamb90125.blogspot.com/2018/05/mietek-blues-band.html#comment-form> [dostęp: 16.03.2022].
- Moja Muzyczna Kraina. 2024. „Kasa Chorych”. <https://adamb90125.blogspot.com/search?q=kasa+chorych> [dostęp: 18.03.2022].
- natenczas. 2008. „Grupa Biednych z Ustki”. Blog wspomnieniowo-dokumentalny. <http://dokumentalny.blogspot.com/2008/11/74-grupa-biednych-z-ustki.html> [dostęp: 16.03.2022].
- „Winder Leszek. Bio”. s.a. *Winderart*. <http://www.winderart.pl/bio.html> [dostęp: 15.02.2023].

Wywiady

- Jędrzejczyk Zbigniew, rozmowa z 10.03.2022 (archiwum autora).
- Krupa Antoni, rozmowa z 17.03.2022 (archiwum autora).

Streszczenie

W latach 70. dokonał się proces intensywnych przewartościowań rodzimej muzyki rozrywkowej, który w odniesieniu do stylistyki bluesowej skutkowałam stopniową emancypacją gatunku spod dominacji big beatu, a następnie rocka. Na scenie, zmajoryzowanej przez nurt blues-rockowy, zaczęli się sukcesywnie pojawiać wykonawcy eksplorujący tradycyjne wykonawstwo oparte na instrumentarium akustycznym oraz odwołujące się do tradycji bluesa Delt (Paweł

Ostafil, Jacek Skubikowski, Irjan). Poza dominującym śląskim środowiskiem blues-rockowym w innych ośrodkach (Trójmiasto, Szczecin, Białystok) coraz większe znaczenie zaczął odgrywać nurt chicagowski. Wielu artystów (Leszek Winder, Jan „Kyks” Skrzek, Andrzej Pluszcz i inni), pierwotnie zaangażowanych w modną wówczas stylistykę *fusion*, zaczęło ewoluować w stronę wykonawstwa *stricte* bluesowego. Z perspektywy rozwoju środowiska bluesowego niezwykle istotną okazała się działalność animatorów bluesa, organizatorów festiwali oraz imprez, które zaczęły przyciągać coraz to liczniejsze rzesze słuchaczy (*vide* Folk Blues Meeting, Jesień z Bluesem). Znaczną rolę w popularyzacji bluesa odegrały media: Program III Polskiego Radia i prasa muzyczna. Całokształt wskazanych zjawisk przełożył się wydatnie na rozwój polskiej sceny bluesowej w kolejnej dekadzie, która mimo kryzysu ekonomicznego i politycznego obfitowała w istotne zjawiska i procesy w obrębie popkultury.

Evolution of blues in Poland during the 1970s

Abstract

In the 1970s, a process of intense reevaluation of popular music in Poland took place, which resulted in the gradual emancipation of the blues genre from the domination of big beat and rock. In a scene once dominated by the blues-rock style, artists appeared, exploring a more traditional aesthetic based on acoustic instruments and recalling the tradition of the blues Delta (Pawel Ostafil, Jacek Skubikowski, and Irjan). In addition to the dominant Silesian blues-rock community, in other centers (Trójmiasto, Szczecin, Białystok), Chicago blues began to play an increasing role. At the same time, many artists (e.g., Leszek Winder, Jan “Kyks” Skrzek, Andrzej Pluszcz, and others), originally involved in the then fashionable fusion style, began to gravitate towards traditional blues. Equally important was the very committed activity of blues promoters, organizers of festivals, and events that started to attract increased listeners (*vide* Folk Blues Meeting, Jesień z Bluesem). Media played a major role in the popularization of the blues, especially Polish Radio Program III and the music press. All that movement laid the foundations for the development of the Polish blues scene in the next decade, which, despite the economic and political crisis, flourished in pop culture.

Słowa kluczowe: muzyka popularna, blues, polska muzyka rozrywkowa, blues-rock

Keywords: popular music, blues, polish popular music, blues-rock

Wojciech Kwieciński – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Najnowszej Instytutu Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego. W swych badaniach zajmuje się problematyką pracy przymusowej Polaków na rzecz Trzeciej Rzeszy oraz działalnością Organizacji Todta. Jego studia kulturoznawcze koncentrują się na rozwoju polskiej muzyki rozrywkowej, w szczególności big-beatu oraz ewolucji stylistyki bluesowej. W tej ostatniej materii oprócz studiów teoretycznych praktykuje doświadczenia muzyczne w zespołach Kłusem z Bluesem i Clapton Tribute Band jako basista.

