

Studium piosenki bluesowej – ewolucja artystyczna tandemu Nalepa–Loebl

Wojciech Kwieciński

Kolegium Humanistyczne, Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0003-3280-2166

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Tandem artystyczny Tadeusz Nalepa – Bogdan Loebl wyrył na obliczu polskiej piosenki, zarówno bigbitowej, rockowej, jak i bluesowej, sporą bruzdę. Proces erozji kulturowo-stylistycznej i ewaluacji temporalnej brutalnie, bezlitośnie i permanentnie kruszy monumenty i cokoły ikon popkultury. Wobec tego *dictum* mógłbym wskazać wiele utworów Nalepy i Loebla, które nie wytrzymały próby czasu. Dokonując jednak reasumpcji wspólnego dorobku artystycznego wskazanych twórców oraz przeglądając statystyki youtube’owych wyświetleń, można sporządzić długą listę prawdziwych evergreenów granych zarówno przy ognisku, jak i wykonywanych w salach filharmonicznych, w bogatej orkiestracji symfonicznej. Hity Nalepowsko-Loeblowskie emitowane są regularnie, zarówno przez poważne – przynajmniej w ujęciu historycznym – radiostacje, jak i komercyjne rozgłośnie, sformatowane przez playlisty. Moc oddziaływania tych kompozycji, rozpoznawalność, częstotliwość tak zwanego coverowania pozwala nadać im rangę standardów, zaliczyć do kanonu polskiej piosenki, songbooka polskiego rocka i bluesa. Szczególną rolę we wspólnej twórczości Nalepy i Loebla odgrywał blues. W tej ostatniej stylistyce doszło, moim zdaniem, do kompletnego zespolenia, nałożenia się na siebie wektorów twórczych, stworzenia unikalnego idiomu. Charakterystyczny dla Loebla pesymizm i naturalizm w połączeniu z oszczędnością i nasyconą emocjami „nalepowską frazą” stworzyły nową kategorię piosenki na polskiej scenie. Określenie „polski blues” wydaje się w tym wypadku jedynym

właściwym terminem, definiującym stopień oryginalności i wyjątkowości tej twórczości, mającej charakter swoistego „subgatunku”.

Na czym polegał fenomen twórczy tego duetu? Jak wypada konfrontacja ich wspólnego dorobku z twórczością innych artystów? Jak wreszcie utwory duetu Nalepa–Loebl wpłynęły na rozwój bluesa jako gatunku muzyki rozrywkowej w Polsce? Założeniem autora jest próba zmierzenia się z tymi pytaniami badawczymi oraz znalezienie najbardziej charakterystycznych i wartościowych pierwiastków twórczości Nalepy i Loebla, tego, co ponadpokoleniowe, uniwersalne, nieprzemijające i ciągle inspirujące¹.

Prezentując zasygnalizowany wątek i osadzając go w konkretnym kontekście historycznym i kulturowym, nie sposób pominąć realiów i prowincjonalnego charakteru ówczesnego Rzeszowa, który w okresie powojennym awansował do roli miasta wojewódzkiego, co jednak w wymiarze kulturalnym nie stawiało go absolutnie na jednym poziomie z innymi centrami administracyjnymi południowej i wschodniej Polski, chociażby Lublinem, nie mówiąc o ówczesnym Krakowie. Jednak w dość szybkim czasie ośrodek nadrabiał zaległości

1 Analizując twórczość tandemu Nalepa–Loebl, ograniczyłem się do utworów z pierwszej połowy lat 70., pierwszej fazy działalności zespołu Breakout, okresu uznawanego za najbardziej kreatywny i wartościowy, który równocześnie zaowocował stworzeniem charakterystycznego i rozpoznawalnego stylu dla spółki autorskiej.

i dzięki entuzjazmowi oraz zaangażowaniu artystów i lokalnych notabli skracal dystans².

Tadeusz Nalepa (ur. 26 sierpnia 1943 w podrzeszowskim Zgłobniu) wkroczył na scenę muzyczną Rzeszowa na progu lat 60., rozpoczynając karierę od lokali gastronomicznych. Dzięki niekwestionowanemu talentowi oraz determinacji szybko piął się w rankingu lokalnych klezmerów, finalnie stając się w 1962 roku, w wieku 19 lat, członkiem renomowanej i najważniejszej w mieście orkiestry tanecznej *band leadera* Romana Albrzykowskiego [Michalski 690; Królikowski 24-25; Pawlak]. Jak sam wspomina, muzyka była drogowskazem w jego życiu od dzieciństwa i determinowała wszystkie ważne decyzje życiowe [Tadeusz Nalepa]. Edukację muzyczną, podobnie jak szkolną, skończył na etapie podstawowym, wciągnięty w „wir knajpianego muzykowania” [C. Nalepa].

Bogdan Loebel (ur. 2 maja 1932 w Nowosielicach, woj. stanisławowskie) pochodził z rodziny o austriackich i ukraińskich korzeniach, co prawdopodobnie uchroniło Loebła przed falą deportacji 1940 roku w głąb ZSRR [“Rozmowa z mistrzem”]. W lecie 1944 roku wobec rzezi Polaków na Kresach prowadzonej przez UPA, zagrożona rodzina uciekła stamtąd. W 1949 roku, po wielokrotnej zmianie miejsca zamieszkania, osiedlił w Niepołomicach. Próbuąc uniknąć służby wojskowej, Loebel studiował początkowo fizykę, potem filologię polską (WSP w Krakowie i UJ), finalnie przerywając studia na III roku i decydując się na karierę literacką. Gdy w 1964 roku, po kilkuletniej „tułaczce” (Opole, Wrocław, Zielona Góra), osiadł w Rzeszowie, obejmując kierownictwo lokalnego oddziału Związku Literatów Polskich [Królikowski 15; Niedzielski 51], był już wówczas dojrzałym twórcą, autorem kilku tomików wierszy, zbioru opowiadań, co budowało jego pozycję w prowincjonalnym ośrodku.

Do poznania Nalepy z Loeblem doprowadził Stanisław Guzek (Stan Borys), zaangażowany przez Nalepę do formującego się latem 1965 roku Blackoutu. Zacięcie poetyckie i recytatorskie Guzka oraz jego koneksje w środowisku literackim przetarły szlak dla współpracy Loebła z zespołem. Nalepa, wiedziony imperatywem stworzenia zespołu na miarę Niebiesko-Czarnych, mimo początkowych oporów Loebła, ostatecznie przekonał prezesa ZLP o ambitnych zamierzeniach i celach zespołu, który miał trzymać się z dala od „klezmerki” i rejestrować

nagrania [Królikowski 16]. Pierwszym sukcesem był występ w październiku 1965 roku na odbywających się w Rzeszowie Krajowych Targach Piosenki. Będący na imprezie Mateusz Świącicki został zaskoczony poziomem muzycznym zespołu i jakością tekstów Bogdana Loebła. Rekomendacja szefa redakcji muzycznej Programu III skutkowałą zaproszeniem na sesję nagraniową do Warszawy [Michalski 693; Jazz]. Ten moment zadecydował o błyskawicznym rozwoju kariery i eksplozji popularności Blackoutu, który w ciągu pół roku stał się nie tylko rozpoznawalnym, ale wręcz topowym zespołem ówczesnej sceny muzyki młodzieżowej.

W ciągu około dwóch i pół roku działalności Blackout zarejestrował sześć tak zwanych czwórek i jedną płytę długogrającą – *Blackout* (Polskie Nagrania „Muza” XL 043). Wraz z nagraniami radiowymi było to łącznie ponad 40 kompozycji, co składa się na niezwykle intensywny okres współpracy Nalepy z Loeblem. Muzycy zawarli autorski „pakt o wyłączności”, który przetrwał do momentu powołania Breakoutu i wyjazdu do Holandii w 1968 roku [Sawic 125]. Doszło wówczas do wypracowania wspólnej metodyki tworzenia utworów. Loebel zazwyczaj pisał do już gotowej i nagranej na taśmie magnetofonową muzyki, szukając inspiracji i klimatu, który niosła ze sobą tak zwana prymka, zarejestrowana na taśmach magnetofonowych przez Nalepę. Zdarzały się sytuacje, kiedy Nalepa *ad hoc* tworzył muzykę, wychodząc na przykład do toalety, i artyści dopasowywali słowa do rytmu melodii [Personal interview].

Kolejnym, przełomowym krokiem w karierze i równocześnie ewolucji stylistycznej Nalepy był utworzony w kolaboracji z Franciszkiem Walickim zespół Breakout. Zrealizowany w marcu 1969 roku debiutancki album *Na drugim brzegu tęczy* (LP XL/SXL 0531 Pronit) jest uznawany za przełom w polskiej muzyce rozrywkowej i kamień milowy w kierunku awangardowego, progresywnego rocka. Kompozycyjnie widać na nim jeszcze znaczne wpływy i piętno Blackoutu. Jednak największe przeboje z płyty, takie jak: *Poszłabym za tobą*, *Na drugim brzegu tęczy*, *Gdybyś kochał hej!*, a w szczególności *Powiedzieliśmy już wszystko*, stanowiły otwarcie nowej epoki. Słowa do tego ostatniego utworu i kompozycji wykonywanej pierwotnie w Blackoucie przez Guzka *Gdzie chcesz iść* napisał Bogdan Loebel. Większość tekstów na debiutancki album stworzył Walicki, zakamuflowany pod pseudonimem Jacek Grań. Bardzo nowatorskim i stylistycznie uzasadnionym zabiegiem, który znacznie podniósł wartość artystyczną produkcji, było zaangażowanie Włodzimierza Nahornego, wybitnego muzyka

2 Szerzej w odniesieniu do ewolucji Rzeszowa na płaszczyźnie rozwoju lokalnych instytucji kultury zob. [Szarzyńska; Kwieciński].

jazzowego, który zastąpił Krzysztofa Dłutowskiego. Rezygnacja z instrumentu klawiszowego dała przestrzeń dla rozbudowanych improwizacji Nahornego (saksofon, flet), ale również partii gitary Nalepy, który posługując się wreszcie profesjonalnymi instrumentami i efektami gitarowymi, zabrzmiał bardzo nowocześnie i stylowo. Utworem najbliższym harmonicznemu bluesowi na płycie jest kompozycja *Na drugim brzegu tęczy*, przeniesiona jednak przez jazzowe solo i dominujący riff grany przez gitarę unisono z basem elektrycznym w rejon jazzrockowej estetyki z nutą hipisowskiej psychodelii, podkreślonej przez pełen aluzji tekst Walickiego.

Na kolejnym albumie *Breakout 70a* pojawiły się po raz pierwszy utwory w konwencji stricte bluesowej. Ta wola stylistyczna, stopniowo i programowo dokonywana przez Nalepę, była jednym z powodów rozejścia się jego drogi z Walickim jako menedżerem i autorem tekstów, który zdaniem lidera zespołu „nie czuł bluesa” [Michalski 752]. W tej koncepcji idealnie sprawdził się Loebel, który mógł pisać w ulubionej, bezpretensjonalnej konwencji o sobie, „o swoich tęsknotach, zgryzotach”, jak stwierdził wprost w rozmowie z Jarosławem Sawicem [Sawic 146]. Nalepa dojrzał do bluesa przez kilka lat, stopniowo chłonąc grę Erica Claptona z płyty Johna Mayalla & Blues Breakers, frazy Petera Greena z wczesnego etapu twórczości Fleetwood Mac i nagrania afroamerykańskich bluesmanów, które otrzymał za pośrednictwem Piotra Puławskiego z zespołu Polanie, mimo że w późniejszym okresie kariery odżegnywał się od „czarnego bluesa”, uznając go „za straszny archaizm” [Królikowski 40, 103]. Na pewno jednak nie był całkowitym pionierem w adaptacji tej formy muzycznej na polskiej scenie.

Szukając odwołań do bluesa i jego korzeni na gruncie polskiej muzyki rozrywkowej, trzeba wspomnieć w pierwszej kolejności o muzykach jazzowych, którzy grali formy bluesowe jeszcze w okresie przedwojennym oraz w tak zwanym okresie katakumbowym. Następnie dzięki eksplozji rock’n’rolla, bazującego na harmonii bluesa i rytmice boogie-woogie, doszło w realiach „odwilży gomułkowskiej” do „rewolucji bitowej”, która podzieliła środowisko jazzowe i spowodowała odejście dużej części muzyków w stronę estetyki bazującej na rock’n’rollu. Pisał o tym w felietonach Stefan Kisielewski, który w humorystycznym tonie kpil

z konserwatywnej frakcji, dawał upust swojej fascynacji rytmiczną pulsacją rock’n’rolla i identyfikował się w pełni z rewolucyjną falą przewartościowców w estetyce muzyki rozrywkowej [Kisielewski 589, 590, 602].

Pierwiastki bluesa obecne w rock’n’rollu rodzącym się na progu lat 50. to przede wszystkim 12-taktowa forma oparta na określonym następstwie akordów triady harmonicznnej (Tonika, Subdominanta i Dominanta: T/T/T/T/S/S/T/T/D/D/T/T) oraz adaptacja figury basowej, charakterystycznej dla boogie-woogie, opartej na I, III, V i VI stopniu gamy⁴. Warto wskazać tutaj przełomowe nagrania z 1954 roku Big Joe Turnera (*Shake, Rattle & Roll*) i Billa Halleya & His Comets, *Rock Around the Clock* [Kasperski 237-238, 242].

Zespołem rozpoczynającym boom rock’n’rollowy w Polsce była założona w 1959 roku przez Franciszka Walickiego (ówczesnego prezesa gdyńskiego Jazz Clubu) formacja Rythm & Blues, która na skutek interwencji „czynników politycznych” przedwcześnie zakończyła karierę [Michalski 25, 27, 29, 47]. Walicki kontynuował działalność menedżerską, powołując kolejne tak zwane kolorowe zespoły: Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, które pod przykrywką konwencji bigbitowej przemycaly elementy rock’n’rolla oraz bluesa. Koncentrując się na tym drugim elemencie stylistycznym, chciałbym zwrócić uwagę na Niebiesko-Czarnych, którzy zaczęli wykonywać utwory w konwencji bluesowej. Przykładem może być chociażby kompozycja *On i słońce* (która znalazła się na czwórce z 1964 r., Muza N 0348). Loebel za namową Wojciecha Kordy w 1968 roku napisał tekst do innej, o wiele dojrzałszej stylistycznie kompozycji Niebiesko-Czarnych, *Przyszedł do mnie blues* [Sawic 143], umieszczonej na albumie *Mamy dla was kwiaty* (Pronit – XL XL 0481). Utwór został ciekawie zaaranżowany w stylu przypominającym nagrania Jimmy’ego Rushinga, podparty sekcją dętą i wzbogacony partią solową gitary typu *slide*, którą wykonywał Janusz Puławski. Można powiedzieć, że tym tekstem Loebel wkroczył w estetykę bluesa, jeszcze nie będąc do końca świadomy, o czym tak naprawdę traktują „prawdziwe amerykańskie bluesy” [Sawic 144], ale intuicyjnie bardzo dobrze wyczuwał przekaz muzyczny gatunku i doskonale się w nim odnajdywał.

Kolejną formacją pozostającą pod silnym wpływem bluesa przenikającego do Europy za pośrednictwem

3 Bogdan Loebel wielokrotnie podkreślał, że w bluesie znalazł ulubioną formułę pisania tekstów. Dowodzi tego również jego ostatnie wydawnictwo będące kodą działalności twórczej, zob. [Pożegnalny blues].

4 W analizie harmonicznnej bluesa należy zwrócić uwagę na jego modalny charakter, oparty na skali bluesowej zawierającej tzw. *blue notes*, to jest obniżony 3, 5 i 7 stopień gamy.

zespołów brytyjskich byli Polanie. Poza licznymi coverami mieli w swoim repertuarze również własne kompozycje oparte na bluesie, takie jak *Nieprawda, nie wierzę, Dlaczego tak traktujesz mnie* (album *Polanie* z 1968 r., Polskie Nagrania XL 0438).

Wskazane powyżej nagrania były przesiąknięte naleciałościami bigbitu, pełne niespójności stylistycznych. Często elementy jazzowej i swingowej estetyki, grane przez muzyków wywodzących się z tego nurtu, wchodziły w ewidentny konflikt z przesterowanymi gitarami, który rozgrywał się na tle realizowanym przez komicznie brzmiące organy, nieudolnie imitujące brzmienie instrumentów Hammonda. Innym problemem była infantylna warstwa tekstowa osadzona w konwencji prywatkowej, stanowiąca zaprzeczenie autentyczności przekazu, niespełniająca wymogów „pieśni osobistej” – podstawowego kryterium definiującego bluesa [Fili-powicz 158].

Na tym tle działalność Breakoutu wprowadziła nową jakość. Z jednej strony zespół dokonał transformacji tanecznego bigbitu okraszzonego ludową, słowiańską nutą i otworzył erę awangardy, która oznaczała adaptację elementów jazzowych, bluesowych oraz pierwiastków psychodelii. W dekadzie lat 70. polska muzyka zaczęła zbliżać się do zachodnich wzorców, wydatnie skrócił się dystans, co skutkowało pojawieniem się nowych wykonawców, którzy mogli z powodzeniem zaistnieć poza realiami strefy „demoludów” (przykład SBB⁵). Z drugiej strony Breakout wpłynął zasadniczo na rozwój bluesa jako odrębnego gatunku, jego zdefiniowanie i „oczyszczenie” stylistyczne.

Elementy bluesa w twórczości Nalepy zaczęły być stopniowo coraz bardziej czytelne i nabierały stylistycznej klarowności, poczynając od wspomnianego wyżej albumu *Breakout 70a*. Wyodrębniając na potrzeby analizy poszczególne kompozycje, chciałbym w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na następujące utwory z tejże płyty: *Skąd taki duży deszcz* i *Taką drogą*. Pierwszy z nich zawiera charakterystyczny i powtarzany chętnie przez Nalepę zabieg polegający na granii tematu poprzez unisono gitary z wokalem, co jest zapożyczeniem na przykład z twórczości Jimiego Hendrixa. Kolejnym typowym dla bluesa elementem jest responsorialny charakter dogrywek instrumentalnych. Interesującym elementem w kompozycji są łączniki pomiędzy zwrotekami, oparte na synkopowanych, niesymetrycznie rozłożonych

akordach. Gitara Nalepy wyeksponowana została jako instrument dominujący solistycznie, pojawiają się we frazowaniu cytaty ze stylu Jimmy’ego Page’a. Utwór składa się z wyraźnie zróżnicowanych rytmicznie dwóch części. Po pierwszych dwóch zwrotekach osadzonych harmonicznie tylko na tonice następuje w najczystszej formie instrumentalny 12-taktowy *slow blues* grany w rytmie 6/8, urozmaicony stylowym fortepianem Józefa Skrzeka. Ostatnia, trzecia zwrotka wraca do pierwotnego metrum, ale jest już wzbogacona o subdominantę i akord dominantowy. Kolejnym charakterystycznym dla Breakoutu motywem jest dublowanie linii basowej przez gitarowy riff, co nadawało utworom rockowe brzmienie. Wskazane elementy są typowymi przykładami na adaptację bluesa przez wykonawców rock’n’rollowych, a następnie rockowych z jednoczesnym odchodzeniem od jego pierwotnej formy, co egzemplifikuje przekształcanie struktury w wymiarze harmonicznym, skracanie długości chorusu oraz stopniową emancypację refrenu [Kasperski 246].

Taką drogą to z kolei tak zwany *shuffle*, utwór rytmicznie osadzony na pulsie triolowym. W analizie formy widać wyraźne odstępstwa od 12-taktowego bluesa. Zwrotka co prawda mieści się w schemacie, jednak akord toniczny jest grany przez 8 taktów, po czym następuje przejście do subdominaty (2 takty) i powrót na tonikę (2 takty). Widoczne jest wyraźne wyodrębnienie refrenu (8 taktów – D/D/S/S/T/T/T/T), który grany jest w odmiennej rytmice (akcentowane równomiernie ćwierćnuty w formule *ostinato* gitary basowej i rytmicznej). Podobnie jak w poprzednio omawianej kompozycji, partie solowe grane są na klasycznej bluesowej bazie harmonicznnej. W utworze przykuwa uwagę oszczędny i stylowy akompaniament Nalepy z wyraźnymi odwołaniami do frazowania „białych” bluesmanów (Petera Greena i Erica Claptona). Józef Skrzek grający na gitarze basowej wykonuje ten utwór w bardzo swobodnej, improwizowanej formule *walkingu*, charakterystycznej dla jazzu. Utwór zawiera aż dwie partie solowe gitary, co stanowi ukłon w kierunku awangardowej formuły obowiązującej wśród wykonawców przetwarzających stylistykę bluesową (Jimi Hendrix Experience, Cream, Led Zeppelin, Ten Years After i inni).

Loebl mocno dystansuje się od swoich tekstów z tego okresu i ironicznie wskazuje na „lekki kryzys twórczy” [Sawic 136], jednak były to całkiem udane frazy poetyckie, dobrze korespondujące z muzyką Nalepy. Wiodący w nich jest motyw miłości, fluktuacje relacji damsko-męskich ilustrowane przez ciekawe metafory

5 SBB, Silesian Blues Band – zespół założony przez Józefa Skrzeka po jego odejściu z grupy Breakout.

odwołujące się do świata przyrody, który w poetyce Loebła odgrywa niezwykle dużą rolę. Teksty cechuje idealna rytmika i synchronizacja z melodią. Z pierwiastków niezbędnych, charakterystycznych dla bluesa, widoczne są umiejętnie stosowane powtórzenia, aliteracje, a nade wszystko prostota przekazu, jego lakoniczność, wręcz surowy minimalizm oraz sięganie po charakterystyczne dla bluesa symbole i motywy (np. motyw drogi – *Taką drogę znaleźć muszę, którą jeszcze nie szedł nikt*).

Transformacja stylistyczna Nalepy związana była także z rolą w zespole Miry Kubasińskiej, dla której Nalepa nie widział miejsca w swoich bluesowych projektach. Osobną kwestią były osobiste napięcia związane z pracą w jednym zespole, problemy z wychowaniem dziecka i podziałem ról w małżeństwie [P. Nalepa]. To skutkowało dychotomicznym podziałem działalności artystycznej Breakoutu, który z jednej strony był zespołem akompaniującym Kubasińskiej na płytach *Mira* (1971, LP XL/SXL 0778 Muza) i *Ogień* (1973, LP SXL 1004 Muza), z drugiej zaś realizował aktualne fascynacje Nalepy na płytach *Blues* (1971, LP XL/SXL 0721 Muza), *Karate* (1972, LP XL/SXL 0858 Muza) i *Kamienie* (1974, LP SX 1140 Muza).

Na płycie *Blues*, „przełomowej” [Zieliński 29] w kontekście wskazanej ewolucji stylistycznej Nalepy, przeważają formy typowo bluesowe. Wyjątkiem są jedynie kompozycje *Pomaluj moje sny* i *Usta moje ogrzej*, które jednak nie odstają od konwencji. Wynika to z jednej strony z obecnych w partiach solowych *blue notes*, struktury riffów i responsorialnego charakteru dogrywek instrumentalnych, po wtóre warstwa tekstowa jest silnym spoiwem dla całego albumu. Na omawianej pozycji dyskograficznej chciałbym wyróżnić następujące kompozycje: *Ona poszła inną drogą* – klasyczny „biały” blues, będący kwintesencją brytyjskiej szkoły bluesa, którą tworzyli Alexis Korner i John Mayall. *Kiedy byłem małym chłopcem*, Nalepowski evergreen w zasadzie niewymagający komentarza, zawierający chwytliwy temat, charakterystyczną pulsacją rytmiczną, na którą nakłada się tekst Loebła z przewrotnym morałem. Z kolei blues *Przyszła do mnie bieda* jest przesycony elementami swingu zaczerpniętego z *jump bluesa*⁶, co jest dowodem na różnorodność źródeł inspiracji kompozytora oraz probierzem doskonałego wyczucia stylu przez wszystkich muzyków. Nie sposób pominąć roli harmonijki ustnej,

która jest filarem bluesowej instrumentalistyki. W tym aspekcie Nalepa dokonywał kolejnego przełomu, angażując Tadeusza Trzcieskiego, którego partie dodały całej płycie stylistycznego smaku. Wyjątkowa rola w aspekcie instrumentalnym przypadła Dariuszowi Kozakiewiczowi, wielkiej indywidualności polskiej gitary elektrycznej, który zagrał na płycie większość instrumentalnych partii solowych. Jego bluesowe frazowanie i równocześnie „rockowa” drapieżność brzmienia są wyraźnie słyszalne w kompozycji *Sny kolorowe*.

Loebl również przekroczył na tej płycie swoisty bluesowy Rubikon. Był już wówczas świadom idiomu tego gatunku, jego odmienności od tekstu „zwykłych piosenek” [Sawic 144; “Bogdan Loebl też z Rzeszowa”]. Tematycznie żonglował problematyką, dotykając generaliów determinujących los człowieka, relacji ojca z synem, miłości, przyjaźni i wątków egzystencjalnych. Można więc powiedzieć: klasyka bluesa, jednak wystarczy zacytować kilka fraz, żeby poczuć wyjątkowość, oryginalność i umiejętność operowania skrótem myślowym autora: „Gdzie ty jesteś cieniu / gdzie ty cieniu mój / przyszła do mnie bieda / i już ciebie tylko mam” [*Blues* 11].

W większości teksty na płycie *Blues* mieszczą się w ascetycznej konwencji bluesa, której emocjonalną pożywką są: „gorzyc istnienia, niewysłowiony ból, pragnienie, pożądanie, poczucie krzywdy, samotność, rozpacz” [Hendrykowski 200]. Jak trafnie zauważa Jerzy Winiarski, w poezji Loebła przemawia „[...] »cichy« język i styl podmiotu – jakże »standardowego« osobnika”, który „poprzestaje na mowie własnej, takiego sobie przeciętniaka, może nawet i sobka” [59]. Częsty jest monolog wewnętrzny; jeśli pojawiają się próby moralizowania, to na ogół dominuje ironiczny i pesymistyczny drogowskaz. Motto utworu *Kiedy byłem małym chłopcem* jest klasykiem „loeblowania” – ironii, pesymizmu, fatalizmu, ale i dwuznaczności. W tekście *Oni zaraz przyjdą tu* bardzo umiejętnie od strony poetyckiej zakamuflowany jest motyw zabójstwa narzeczonej/kochanki w afekcie. Okazało się to na tyle skuteczne, że utwór nie uruchomił cenzorskiego noża, notabene jednego z bardziej ulubionych rekwizytów mrocznej odsłony liryki Loebła. Urzekającym elementem poetyki Loebła poza światem metafor, ciekawych metonimii jest element osobisty. Wyjątkowo emocjonalne są utwory poświęcone miłości, w których podmiot ewidentnie przechodzi metamorfozę, odchodzi od prostej, wręcz ascetycznej stylistyki i uzbraja się w arsenal środków poetyckich (*Usta moje ogrzej*, *Gdybym był wichrem*, *Co się stało kwiatom*).

6 Punktem odniesienia dla wskazanej asocjacji może być standard Louisa Jordana *Caldonia*, będący kwintesencją estetyki *jump bluesa*.

Kolejny bluesowy album Breakoutu, *Karate*, otwiera utwór *Daję ci próg* z wyrazistym akompaniamentem gitary opartym na riffie zbudowanym na kwintach w stylu chicagowskim. W sensie rytmicznym to energetyczny blues typu *shuffle*, grany niezwykle stylowo. Wyróżniają się dogrywki Nalepy, który wzorcowo realizuje technikę *call and response*, prowadząc dialog wokalnie-instrumentalny, nawiązuje do tradycji pieśniarzy z Deltą. Loebel znowu eksploruje topos „ojcowskiego przesłania”, w którym poetyckim centrum tonalnym jest próg – sól życia, katalog wartości, posag wyniesiony z domu rodzinnego.

Nocą puka ktoś to harmoniczniej najbardziej złożony blues Nalepy, w którym można doszukać się cytatów z kompozycji Fleetwood Mac (*Need Your Love So Bad*). Utwór, utrzymany w metrum 6/8, swoją dwuczęściową strukturą dalece wykracza poza prosty 12-taktowy schemat bluesa opartego na triadzie. Jest w zasadzie kompozycją powielającą strukturę standardu jazzowego (32 takty, budowa AABA). Wstęp oparty jest na progresji I-VI-II-V⁷ i wraca w postaci kody wraz z typowym bluesowym zakończeniem. W harmonii tego utworu zawiera się wiele elementów bluesa jazzowego. Można w nim odnaleźć między innymi akord zmniejszony, wtrąconą dominantę, progresję II-V stopnia, słowem bogactwo harmoniczne jak na bluesową formę.

Loebel z kolei w tym utworze po raz kolejny przenosi się w świat sennej rzeczywistości (do której już wcześniej odwoływał się w tekście *Pomaluj moje sny*). Mieszają się w niej eteryczne marzenia i tęsknota do wyidealizowanej i utęsknionej miłości, przebijająca się przez inne, bardziej przyziemne mawy wylaniające się z przerwanych, niespokojnego snu.

Powiedzmy to jest przykładem ciekawego rytmicznie bluesa, przesyconego nieco psychodeliczną aurą. Wyczuwalna w nim jest przestrzeń amerykańskich równin przemierzanych pociągami, przez które słuchacza prowadzi grająca w dyskretnym kontrapunkcie do linii wokalne harmonijki. Ciekawy zabieg stanowi gęsta faktura akompaniamentu, na który składa się partia gitary akustycznej wtopiona w grające perkusjonalia.

Tekst jest kolejnym Loebelskim studium relacji damsko-męskich, w którym z niezwykłą delikatnością artysta opowiada o agonii związku, „słodkim ogrodzie kłamstw”, będącym eskapistyczną poczekalnią nieuniknionego rozstania.

Kolejną wyjątkową kompozycją jest *Rzeka dzieciństwa*. Jej muzycznym wyróżnikiem jest rozkołysany beat prowadzony przez riff gitary basowej i perkusji, którym towarzyszy intensywny akompaniament gitary akustycznej. Ten groove koresponduje z motywem rzeki, który poza doskonałą jak zwykle u Loebla rytmiką tekstu idealnie pod względem metaforycznym odzwierciedla charakter muzyki. Pojawia się też kolejny topos – tym razem muzyki rockowej – kamieni toczonych nurtem rzeki (*rolling stones*). Utwór jest przesycony tęsknotą za utraconą arkadią dzieciństwa, które było okresem emocjonalnego ukształtowania się autora nad nurtem Łomnicy przepływającej przez rodzinny Jasień. Poeta w osobisty sposób dokonuje w nim zderzenia idyllicznie kreowanego świata natury z cywilizacją miejską wytracającą pierwiastek ludzki na przestrzeni drogi życia podmiotu lirycznego.

Przechodząc do kolejnych kompozycji, należy odnotować pojawiający się po raz pierwszy w dziejach polskiej fonografii akustyczny blues: *Jest gdzieś taki dom*, nad którym unosi się klimat westernu, generowany przez harmonijkę. Loebel dodaje utworowi wyjątkowego smaku, wprowadzając element rozedrgania i napięcia – dylematu decyzji, którego zapewne na „rozstaju życiowych dróg” doświadczył Robert Johnson, autor standardu *Crossroads*, i niejeden z jego epigonów. Płyte zamyka tytułowa instrumentalna kompozycja *Karate*, przywodząca na myśl inny bluesowy standard *I Wish You Would* (Billy’ego Boya Arnolda), której niesamowitą motorykę nadaje perkusja Józefa Hajdasza. Jest to jeden z wielu przykładów archaizacji formy bluesowej, operowanie akordem tonicznym przez cały chór (charakterystyczne dla wczesnej twórczości Johna Lee Hookera) lub, jak w tym wypadku, przez 8 taktów z pominięciem subdominanty, co generuje wyjątkowy rodzaj napięcia i transu.

Z albumu *Ogień* Miry Kubasińskiej, którego kulminacyjnym punktem jest utwór *Wielki ogień*, jedna z ważniejszych kompozycji polskiego rocka lat 70., chciałbym jednak z perspektywy podjętego tematu wyluskać bluesa – *Czarno-czarny film*, którym Kubasińska zadaje kłam kategorizacji narzuconej przez lidera, do tej pory dystansującego ją od tego gatunku. Jest to utwór, który znalazł ewidentne odzwierciedlenie w klimacie twórczości Martyny Jakubowicz czy Elżbiety Mielczarek. Kubasińska nie jest w stanie obojętnie przejść obok emocjonalnego ładunku słów Loebla i w pełni eksploruje swoje pokłady „dramatyzującej”, aktorskiej wrażliwości. Bliskość, głębia niewypowiedzianych uczuć i przemyśleń

7 Następstwo akordów zbudowanych na I, VI, II, V stopniu danej skali.

utrwalonych na tytułowej czarno-czarnej kliszy są przejmujące. Stłumione lęki i przeżycia codzienności, nieświadomość tego, co przynosi „kolorowy wschód słońca”, rozwiewa niepokój, ale tylko pozornie, bo jak mogłoby być inaczej u mistrza pesymizmu – Loebła.

Album *Kamienie* zawiera kolejny Nalepowski majstersztyk w gatunku bluesa: *Czulość tobie niosę*. Loebł co prawda powieli wykorzystywane we wcześniejszym okresie środki poetyckie (*Anna*), ale muzycznie jest to bardzo dojrzały blues, z wyjątkowo przejmującym intro gitarowo-wokalnym. *Modlitwa*, wolny, epatujący nostalgią blues, to jedna z najważniejszych kompozycji Nalepy i tekstów Loebła! Jest ujmująco prostym, wręcz surowym utworem, który w aranżacji ceduje na jednostajny riff gitary basowej podstawową funkcję budowania nastroju. Utwór cały czas kumuluje w słuchaczu napięcie, aż po moment rozwiązania, którym jest patetyczne następstwo akordów, podążające w kierunku subdominanty molowej, zawierające następstwa tercji dużej i malej, dodatkowo potęgujące napięcie. Ta figura jest równocześnie tłem dla przeszywającej emocjonalnie solowej partii gitary. Trudno analizować tekst, który ma taki ciężar gatunkowy. Sam autor określił go jako jego definicję modlitwy, którą powinno być życie, świadectwo czynów, a nie klepanie pacierza. Loebł pisał go, „nie będąc jeszcze starym, i nie będąc równocześnie już młodym” [Sawic 158], ale przebija przez niego wręcz starcza mądrość i dojrzałość, czuć w nim zarówno gotowość do rozrachunku „dni straconych”, jak i żarliwe, młodzieńcze i naiwne oczekiwanie na ostatnią szansę, złagodzone przez minimalistyczne, finalne westchnienie: „Ty chlebem ptakiem słońcem możesz być / Więc kamieniem nie bądź mi” [*Blues* 30]. Gatunkowo *Modlitwa* doskonale wpisuje się w kanon *spirituals bluesa*, w którym prostota harmoniczna łączy się z głębią wyrazu [Hendrykowski 191].

Płyta również w dalszej części intensywnie epatuje podstawowymi bluesowymi środkami wyrazu. Tytułowe *Kamienie* wręcz wtłaczają słuchacza w sarkofag smutku i bólu niczym *Since I've Been Loving You* Led Zeppelin, zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej.

Najbardziej wartościowy okres zespołu Breakout to lata 1969–1974. Kolejne albumy *Niezidentyfikowany Obiekt Latający*, *NOL* (1976, LP SX 1300 Muza) i *Zidentyfikowany Obiekt Latający*, *ZOL* (1979, LP SX 1766 Muza), *Żagiel ziemi* (1980, LP SX 1821 A, Pronit) to zdecydowane przejście w stronę brzmienia i stylistyki rockowej z elementami jazz-rockowej pulsacji. Reasumując największe dokonania grupy Breakout, trzeba podkreślić, iż muzyka

zespołu bardzo silnie wpłynęła na oblicze polskiego rocka i bluesa. Można wyartykułować zasadną tezę o przełomowym znaczeniu dla formowania tych obu gatunków. W odniesieniu do rocka było to wprowadzenie nowatorskich i awangardowych elementów (fuzja jazzu z rockiem, pierwiastki psychodelii). W kontekście bluesa to fundamentalne osiągnięcia w obszarze stylizacji, wprowadzenie czystej formy i nadanie jej elementów indywidualistycznych. Wkład Loebła był niezwykle istotny, szczególnie w procesie definiowania oblicza „polskiego bluesa”, który to gatunek wspólnie z Nalepą ukształtowali w swej wyjątkowej i niepowtarzalnej formie. Subtelna poetyka, „oszczędna i zdyscyplinowana” [“Bogdan Loebł też z Rzeszowa”], pełna niedopowiedzeń, aluzji, naturalnego smutku idealnie spajała się z minimalizmem i skromnością języka muzycznego Nalepy, który adaptował na polskiej scenie dokonania brytyjskich bluesmanów, dodając do nich wyraźny indywidualistyczny pierwiastek.

Próbując określić wpływowość w obszarze bluesa tego unikatowego duetu twórców, trzeba wskazać na całą plejadę „uczniów” i sukcesorów, którzy zaczęli wylaniać się stopniowo na przestrzeni lat 70.: Kasa Chorych, Krzak, Śląska Grupa Bluesowa, Dżem, Elżbieta Mielczarek, Martyna Jakubowicz, Nocna Zmiana Bluesa. Każdy z tych wykonawców ciążył oczywiście ku własnej, sukcesywnie wypracowywanej estetyce – odwołując się do różnych nurtów i odcieni bluesa. Jednak w dużym stopniu był naznaczony piętnem tandemu Nalepa–Loebł i musiał się odnieść do wzorca stylistycznego oraz poziomu artystycznego, jaki został określony przez wskazanych protoplastów.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

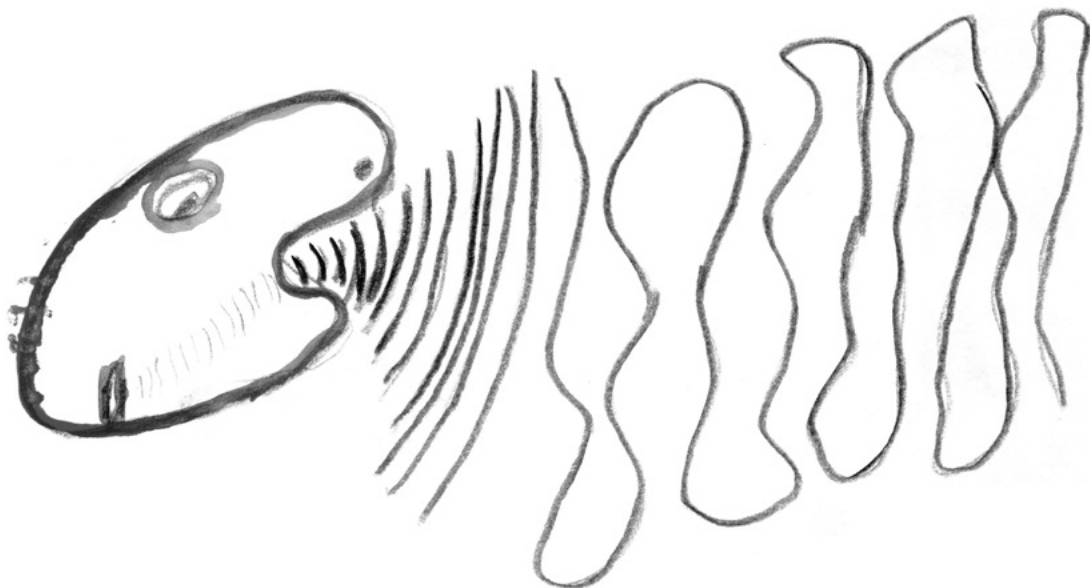
- “Bogdan Loeb: Nalepa wrócił z zagranicy i zagrał bluesa”. Interview by Katarzyna Płachta. *Rzeczpospolita*, 1 lutego 2018, <https://www.rp.pl/Muzyka/180209914-Bogdan-Loebl-Nalepa-wrocil-z-zagranicy-i-zagrał-bluesa.html>.
- Filipowicz, Patryk. “Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą – rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych”. *Antropos*, no. 20-21, 2013, pp. 156-163.
- Hendrykowski, Marek. “Anatomia bluesa. Studium z semiotyki kultury”. *Teksty Drugie*, no. 6, 2012, pp. 188-209, http://rcin.org.pl/ibl/Content/48356/WA248_65795_P-I-2524_hendryk-anatomia.pdf.
- Jazz*. no. 11, 1964.
- Kasperski, Jakub. “Przeobrażenia formy bluesowej w początkach rock`n`rolla”. *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*, edited by Jakub Osiński, et al., Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.
- Kisielewski, Stefan. *Pisma i felietony muzyczne*. Vol. 2, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2012.
- Królikowski, Wiesław. *Tadeusz Nalepa. Breakout absolutnie*. Iskry, 2008.
- Kwieciński, Wojciech. “Rzeszów siedzibą ośrodków radia i telewizji”. *Dzieje Rzeszowa*, vol. IV, edited by Włodzimierz Bonusiak, Urząd Miasta Rzeszowa, 2012, pp. 527-564.
- Lenkowska, Krystyna. “Bogdan Loeb też z Rzeszowa i też z »Breakoutów«”. *Biznes i Styl*, 4 marca 2013, https://www.biznesistyl.pl/krystyna-lenkowska/157_bogdan-loebl-tez-z-rzeszowa-i-tez-z-breakoutow.html?fbclid=IwAR-1RoRzwPdKnhxYpflwT87ZoBrDuy9V5wTrdI4d_OOsuB-DZ7ur6IZxriQeg.
- . “Rozmowa z mistrzem (o sercu i nie tylko)”. *Akcent*, no. 2, 2016, pp. 181-183.
- Loebl, Bogdan. *Blues*. Wydawnictwo Nowy Świat, 2009.
- . *Personal interview*. 9 października 2020.
- . *Pożegnalny blues*. Oficyna Wydawnicza Volumen, 2020.
- Michalski, Dariusz. *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958-1973)*. Iskry, 2014.
- Nalepa, Czesław. *Personal interview*. 8 października 2020.
- Nalepa, Piotr. *Personal interview*. 16 października 2020.
- Niedzielski, Tadeusz. *Blackout wraca do domu*. Resprint, 2009.
- Pawlak, Janusz. “Niech żyje zabawa, czyli Rzeszów pije, tańczy i śpiewa”. *Nowiny24*, 19 sierpnia 2012, <https://nowiny24.pl/nich-zyje-zabawa-czyli-rzeszow-pije-tanczy-i-spiewa/ar/6167431>.
- Sawic, Jarosław. *Bogdan Loeb: Słucham głosu serca*. Wydawnictwo Grupa M-D-M, 2015.
- Szarzyńska, Bernadeta. *Teatralne i muzyczne instytucje zawodowe w Rzeszowie 1944-1989*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2007.
- Tadeusz Nalepa. Ludzie i miejsca*. Directed by Monika Sufin-Suliga, and Marcin Wojciechowski, TVP.
- Winiarski, Jerzy. “Transgresywne wahadelko poezji Bogdana Loebla”. *Dydaktyka Polonistyczna*, no. 1(10), 2015, pp. 47-64.
- Zieliński, Przemysław. *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*. Wydawnictwo Trio, 200

ABSTRACT**A Study of Blues Song – Artistic Evolution of the Nalepa/Loebl Tandem**

Wojciech Kwieciński

The artistic tandem of Tadeusz Nalepa/Bogdan Loebl has left a strong mark on the face of Polish song, as their songs have entered the canon of Polish popular music. A special effect of their artistic creation seems to be the blues, in which these two great individualists found a common language of artistic communication. They have created in this genre extremely original and valuable songs, a recognizable idiom, which is difficult to imitate. It is impossible to analyze the musical matter and achievements of Breakout stripped of Loebl's phrase, and vice versa. One may be tempted to offer important theses: Loebl and Nalepa have separated blues from rock'n'roll and bigbeat infantile aesthetics; they have moved the genre into the areas of avant-garde creativity, which parallels the achievements of Western performers. Finally, they have defined its stylistic character and established a "threshold" of quality, which continues to be high.

keywords: blues, popular Breakout music, Nalepa, Loebl





Calen