

PAUL BUTTERFIELD: TRANSKULTUROWY INNOWA- TOR MUZYKI „POPULARNEJ”

Andrzej Dorobek

—

Mazowiecka Uczelnia Publiczna
w Płocku

I. Intrada: perspektywa transkulturowa

W rozumieniu Wolfganga Welscha, autora koncepcji transkulturowości, koncepcja ta oznacza wzajemne przenikanie się i, w rezultacie, hybrydyzację kultur we współczesnym świecie, który sam w sobie jest wielokulturowy. W odróżnieniu od wielokulturowości jako takiej, zakładającej istnienie obok siebie autonomicznych kultur w obrębie państw czy społeczeństw, mamy tu bowiem do czynienia z wymianą bądź nawet fuzjami rozmaitych wartości, światopoglądów czy stylów życia, niwelującymi odrębność homogenicznych kultur narodowych w sensie Herderowskim. Dokonujące się na tej podstawie tworzenie nowych, synkretycznych jakości może przebiegać albo na poziomie makro – w skali narodów, społeczeństw czy nawet społeczności – albo też mikro, w wymiarze jednostek, kształtowanych w duchu więcej niż jednej kultury [Welsch 194-196].

Z tej to właśnie perspektywy spróbujemy niniejszym spojrzeć, w skali makro, na fenomen bluesowego Chicago lat 60. oraz, w skali mikro, na jedną z najwybitniejszych postaci tego środowiska, Paula Butterfielda. Zostanie on tu pokazany jako artysta tyleż transkulturowy, co transgatunkowy: w rezultacie przetransponowania kulturowologicznej koncepcji Welscha na grunt gatunków/stylów współczesnej afroamerykańskiej czy nawet anglosaskiej muzyki popularnej. Zauważymy też, iż – w sensie aksjologicznym – transgatunkowość tego artysty ma charakter dwojaki, wynikający w istotnej mierze z uwarunkowań socjokulturowych współczesnego (blues)rocka.

II. Chicago: transkulturowość w skali makro

Joel Selvin – wybitny amerykański publicysta muzyczny, specjalizujący się w problematyce bluesowo-rockowej – genezę elektrycznego bluesa chicagowskiego wywodzi z masowej migracji Afroamerykanów z Południa do dużych miast przemysłowych na Północy podczas drugiej wojny światowej. Twierdzi też, iż ówczesne środowisko bluesowe „nieświadomie zainicjowało

pewną rewolucję” [*Chicago Blues Reunion* 00:00:22-28]¹, polegającą na integracji kulturowej białej i czarnej części społeczeństwa USA – mimo zmian w czasach Rekonstrukcji nadal żyjących obok siebie (przeciw sobie?). Peter C. Muir, amerykański etnomuzykolog, uważa wprawdzie, że już „w latach 20. subkultura Afroamerykanów trafiła do kulturowego mainstreamu USA” [Muir, brak numeracji stron], wszelako w życiu muzycznym owa separacja istniała jeszcze trzy dekady później, nawet w Chicago. Wedle Marshalla Chessa – syna i spadkobiercy Leonarda, współtwórcy słynnej wytwórni płytowej Chess – oba te żywioły kulturowe „nie stykały się ze sobą; rzadko też zdarzały się imprezy, na których bywali biali i czarni Amerykanie” [“Godfathers and Sons” 00:36:29-34]. Dobrym przykładem była zresztą sama Chess: założona w 1950 roku przez żydowskich emigrantów z Polski, przynajmniej do końca tej dekady wydawała wyłącznie *race records*, czyli afroamerykańskie płyty dla afroamerykańskich słuchaczy.

W tymże dziesięcioleciu zdarzały się jednak próby przewycięzania wzajemnej izolacji obu społeczności: *vide* ruch praw obywatelskich z Martinem Lutherem Kingiem na czele. W odniesieniu do muzyki dobrym przykładem owego przewycięzania okazał się rock and roll: muzyka białych nastolatków pulsująca „czarną”, zmysłową emocjonalnością. Choć wstępnie spacyfikowany przez konserwatywny establishment doby Eisenhowerowskiej, odrodził się na wielką skalę w dekadzie następczej – kiedy zaistniało też bezprecedensowe zjawisko zintegrowanego rasowo środowiska bluesowego w Chicago.

Istotnym czynnikiem jednoczącym były tu lokalne audycje radiowe, głównie „Jam with Sam”: swoista szkoła muzyczna dla przyszłych białych bluesmanów, takich jak Barry Goldberg, gdzie oprócz bluesa rozbrzmiewały także rock and roll, country i jazz² [*Chicago Blues Reunion* 00:14:20-50]. W rezultacie w takich afroamerykańskich klubach na South Side (w głównym bluesowym rejonie Wietrznego Miasta), jak Blue Flame albo 1015 Club, na początku lat 60. zaczęli grywać obiecujący biali muzycy w rodzaju gitarzysty Mike’a Bloomfielda czy harmonijkarza i wokalisty Paula Butterfielda. Był to zarazem pierwszy krok ku przeniesieniu bluesa z czarnego getta do obiegu białej, mainstreamowej kultury muzycznej [*Chicago Blues Reunion* 00:10:22-54].

Proces ów ograniczał się początkowo do okazjonalnego udziału białych adeptów w koncertach afroamerykańskich mistrzów. Wbrew długiej tradycji segregacji rasowej ich współpraca przebiegała w atmosferze umiłowania bluesa i uznania dla partnerów. O ile Butterfield twierdził: „Gram muzykę, którą kocham, choć nie jestem czarny” [Sherster, brak numeracji stron], o tyle „ojciec” elektrycznego bluesa, Muddy Waters, który pozwalał mu czasem grać ze swoim zespołem, podkreślał: „Nieważne, czy to czarny zespół, czy biały. Jeśli jesteś dobry, to jesteś dobry – i tyle” [Sherster, brak numeracji stron]³. Dość odmienna, przynajmniej na początku, była jednak perspektywa odbioru ich wspólnych produkcji; w opinii Selvina, „dla czarnej publiczności Butterfield, występujący w jakimś klubie bluesowym zaraz po Little Walterze, był tylko ciekawostką – natomiast dla białych, którzy nigdy nie słuchali klasyków czarnego bluesa, takich jak [...] właśnie Little Walter, był to pierwszy istotny kontakt z muzyką dobrze znaną słuchaczom afroamerykańskim” [*Chicago Blues Reunion* 00:29:14-00:30:10].

Dalszym krokiem na drodze ku integracji – którą słusznie byłoby nazwać transkulturową bądź transgraniczną – okazała się stała współpraca białych adeptów w rodzaju Butterfielda z członkami elity afroamerykańskiego bluesa. Jak wspomina Sam Lay, czarnoskóry perkusista

1 Wszystkie przekłady ze źródeł anglojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora.

2 W latach 20. w Chicago powstał jeden z historycznych stylów jazzu [Berendt 28-30].

3 Oba cytaty pochodzą z komentarza do unikatowego albumu *An Offer You Can't Refuse*, obok produkcji Waltera Hortona (wokalisty i harmonijkarza, także w zespole M. Watersa) w duecie z gitarzystą rytmicznym zawierającego utwory nagrane latem 1963 r. w chicagowskim klubie Big John's przez początkującego wówczas Paula Butterfielda z towarzyszeniem grupy instrumentalnej.

pierwotnego składu The Paul Butterfield Blues Band, najpierw lider grupy został dwukrotnie zaproszony na estradę Blue Flame – a gdy zaczęli się tam pojawiać jego biali koledzy, powstał pierwszy zintegrowany rasowo zespół bluesowy w USA [*Chicago Blues Reunion* 00:30:42-00:31:40]. Warto tu zaznaczyć, że zarówno Lay, jak i basista tego składu, Jerome Arnold (brat znanego amerykańskiego wokalisty i harmonijkarza bluesowego Billy'ego Boy Arnolda), tuż przedtem grali w zespole Howlin' Wolfa, jednego z największych mistrzów czarnego bluesa.

Z ich współpracy z Butterfieldem, datującej się przynajmniej od 1963 roku, wynikła nowa jakość artystyczna – choć, wedle Marshalla Chessa, „The Rolling Stones, Butterfield, Bloomfield czy Goldberg chcieli grać starsze bluesowe kawalki dokładnie jak czarni mistrzowie” [“Godfathers and Sons” 01:02:30-41]. „Na szczęście jednak – cytując go dalej – grali je inaczej i wnieśli do bluesa coś, co zainteresowało białą publiczność” [“Godfathers and Sons” 01:02:30-42-52]. Uwagę tę potwierdza Bloomfield, najwybitniejszy z gitarzystów grupy Butterfielda: „Nie jestem czarnym bluesmanem, jak Son House” [*Festival* 01:13:38-50], implikując, że afroamerykański blues wyraża głównie upokorzenia i życiowe klęski. Kiedy zaś ta zintegrowana rasowo grupa zaczęła grać bluesa także w klubach odwiedzanych głównie przez białych, wspomniana na początku „rewolucja kulturalna” stała się faktem: „czarna” tradycja bluesowa została bowiem przewartościowana w kierunku harmonijnej, transkulturowej syntezy. Jak zauważa Selvin: „Nie ma już Muddy'ego Watersa i Howlin' Wolfa – są natomiast muzycy, którzy grali z tymi koryfeuszami bluesa, a teraz kontynuują ich tradycję” [*Chicago Blues Reunion* 01:17:43-01:18:03].

Należy tu przywołać płytę *Fathers and Sons* (1969), jedną z najbardziej doniosłych w dyskografii Muddy'ego Watersa, której tytuł („Ojcowie i dzieci”) celnie ujmuje sens i mechanizm rewolucji w obszarze genetycznie afroamerykańskiej tradycji bluesa. Płyta, w której, obok wiadomego mistrza gitary, istotny udział miał także wiadomy wirtuoz harmonijki ustnej. Aby jednak należycie ocenić jego wkład w dzieło owej rewolucji, będziemy musieli się cofnąć do pierwszych nagrań jego zespołu.

III. Transgatunkowość progresywna

Powstały w 1963 roku w Chicago The Paul Butterfield Blues Band okazał się prawowitym dzieckiem swego czasu: epoki gwałtownych zmian w sferze kultury, głównie popularnej, oraz jej socjopolitycznych uwarunkowań, w szczególności zaś radykalnej emancypacji artystyczno-światopoglądowej muzyki jeszcze na początku tej dekady postrzeganej jako blaha forma młodzieżowej rozrywki. Choć najwcześniejsze nagrania, głównie materiał na album debiutancki dla Elektra Records z grudnia 1964 roku, nie były jeszcze adekwatnym świadectwem możliwości owego zespołu, jego reputacja koncertowa była na tyle wysoka, że kilka miesięcy później zaproponowano mu występ na sławnym festiwalu w Newport obok Boba Dylana: buntowniczego folkowego barda, przeistaczającego się właśnie w prominenta kontrkultury rockowej.

Prezentując wyrywkowo ów występ w filmie dokumentalnym *Festival. Folk Music at Newport 1963-1966* (1970), skupiono się znacznie bardziej na popularnym, a kontrowersyjnym soliście niż na mniej znanym zespole, znamienny wyjątek czyniąc dla Bloomfielda: najbardziej renomowanego członka ówczesnego składu, także dzięki niemal równoczesnemu udziałowi w rejestracji przełomowego w karierze Dylana albumu *Highway 61 Revisited*⁴. A przecież 25 lipca 1965 roku na estradzie w Newport obok epokowej postaci w dziejach folku i rocka stanął zespół – dzięki zintegrowanemu rasowo składowi – zapoczątkował nową erę w dziejach amerykańskiej

4 Zaznacza się tu wymowna analogia do sposobu, w jaki autorzy innego słynnego muzycznego filmu dokumentalnego *Monterey Pop* (1968) pokazali wykonanie bluesa *Ball and Chain* przez zespół The Big Brother & Holding Company, komercyjnie niezbyt wysoko notowany, koncentrując się głównie na wokalistce Janis Joplin, w której akurat dostrzeżono materiał na gwiazdę.

kultury muzycznej, „otwierając bluesowi drzwi na cały świat” – jak ujął to Lay z perspektywy niespełna czterech dekad [“Godfathers and Sons” 01:01:15-19].

Tchnienie nowatorstwa odczuwa się już na debiutanckim *The Paul Butterfield Blues Band* (1965)⁵. Znalazło się tu osiem tematów obcych: *Born in Chicago* Nicka Gravenitesa, innego lokalnego bluesmana – odnoszący się też do „urodzonych w Chicago” Butterfielda i Bloomfielda – oraz siedem standardów „czarnego” bluesa, w tym między innymi *I Got My Mojo Working* Muddy’ego Watersa, wcześniej wykonywanych przez lidera z sekcją Lay/Arnold i gitarzystą Smokey Smothersem. Na tle tamtych, trochę jeszcze nieporadnych produkcji niniejsze wersje lśnią dojrzałą maestrią wykonawczą, choć Butterfield miał wówczas niespełna 23 lata, a Bloomfield zaledwie 21. Równie imponująco brzmią tematy własne – na czele z sugestywnym wolnym bluesem *Our Love Is Drifting* Butterfielda i drugiego, niemal równie kompetentnego gitarzysty Elvina Bishopa. Na osobną uwagę zasługują partie harmonijkowe (czasem o walorze ilustracyjnym, jak w *Mystery Train*), nie na darmo bowiem lider swój kunszt w tym względzie rozwijał pod wpływem największych „czarnych” mistrzów, Jamesa Cottona i Mariona Waltera Jacobsa alias Little Waltera⁶. W rezultacie przekaz grupy zyskał walor większej uniwersalności niż w „czarnym” bluesie; brzmienie, z dodatkiem jazzujących organów Marka Naftalina, okazało się spoiste, a narracja – doprawdy zdyscyplinowana. Ceniony krytyk „The New York Timesa” stwierdził wręcz, że w kontekście tego wyrazistego brzmienia i preferencji dla zwięzłych form „harmonijkowe szarże Butterfielda nie znajdują odpowiednika ani w świecie bluesa, ani też jazzu” [Shelton, brak numeracji stron].

Album ten można poniekąd uznać zatem za prefigurację nowoczesnego blues-rocka – wszelako następny, *East-West* (1966), nagrany w nieznacznie zmienionym, choć nadal „czarno-białym” składzie okazał się rewelacją zgoła nieoczekiwaną. Odnajdujemy tu wprawdzie standardy bluesowe (*Walkin’ Blues* Roberta Johnsona) czy nawet rhythm and bluesowe (*Never Say No* Percy’ego Mayfielda), potraktowane dość odkrywczym (patrz zwłaszcza ten drugi, ujmujący głębią melancholijnej ekspresji, uwypuklonej przez ascezę melodyki i aranżacji). Odnajdujemy też przykłady inwencji Butterfielda w używaniu harmonijki, także jako głosu oryginalnie dopowiadającego czy dynamizującego narrację muzyczno-słowną (*Mary Mary*). Pojawia się wszakże novum w postaci dwóch rozbudowanych tematów instrumentalnych, wykraczających poza horyzonty ówczesnej estetyki bluesrockowej.

Pierwszy, swingujący *Work Song* Juliana Adderleya, rozwinięto w cykl improwizacji poszczególnych instrumentalistów, które zwiędziła reprzyza głównego tematu i ostatecznie bliższych jazzowi niż szeroko rozumianemu bluesowi (zgodnie zresztą z hardbopowym duchem oryginału). Drugi, sygnowany przez Bloomfielda i Gravenitesa, okazał się niespodziewanie spójną syntezą statycznej hinduskiej ragi (z udaną gitarową imitacją brzmienia sitaru) oraz ekstatycznych improwizacji w duchu rodzącego się wówczas acid rocka. Niespodziewany był także fakt, że młodzi muzycy z bluesowego Chicago pokusili się o ambitną fuzję odmiennych tradycji muzycznych Wschodu i Zachodu o rok wcześniej i z efektem bez mała tak dobrym jak Ravi Shankar i Yehudi Menuhin na płycie *East Meets West* – spychając na margines artystycznej nieistotności podobne próby artystów z mainstreamu muzyki „młodzieżowej” (wyjąwszy Beatlesowski *Tomorrow Never Knows*). Osiągnęli też, w kulminacjach o gęstej gitarowo-harmonijkowej fakturze, niepospolitą intensywność dźwiękowego ataku, na miarę najbardziej wyrafinowanego rocka progresywnego w wariacie „minimalistycznym” (vide King Crimson z lat 1973–1974).

5 Choć data ta figuruje na okładce, względnie prestiżowe wydawnictwo *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* podaje tu datę o rok późniejszą [Larkin 213] – podobnie zresztą jak jego polska wersja [Jakubowski 77].

6 Sam przyznawał się w tej mierze także do wpływów Sonny Boy Williamson II (Rice’a Millera), Gene Ammons’a i Stanleya Turrentine’a [Butterfield, brak numeracji stron].

Wychodząc od peryferyjnego wobec muzyki „młodzieżowej” genre’u bluesowego, stworzyli zatem syntezę godnie zapowiadającą czasy psychodelicznych innowacji w twórczości przede wszystkim rockowej. Syntezę o walorze poniekąd transkulturowym.

Kolejny album okazał się kolejnym novum, tym razem w sensie stricte muzycznej transgatunkowości, tylko poniekąd wyznaczając szlaki wykonawcom bluesowym. Idzie tu o tak zwany big-band rock, kojarzony na przykład z nowojorskim Blood, Sweat & Tears albo z The Electric Flag, sformowanym w San Francisco przez Bloomfielda, Gravenitesa i Goldberga. Zespoły te zadebiutowały nagraniem w 1968 roku, podążając drogą wytyczoną na wydanym w roku poprzednim *The Resurrection of Pigboy Crabshaw*, trzecim albumie The Butterfield Blues Band⁷, gdzie pojawiła się trzyosobowa sekcja dęta. Muzyka grawitowała miejscami ku tanecznemu rhythm-and-bluesowi (*One More Heartache*), trzon stanowiły jednak epickie, pełne dramatyizmu narracje bluesowe (*Driftin’ and Driftin’, Double Trouble, Tollin’ Bells*), w których masywna „ściana brzmienia” instrumentów dętych otrzymała oryginalny kontrapunkt w postaci spazmatycznych fraz harmonijki i takichż intonacji wokalnych lidera.

Dokonano tutaj niemal równie śmiałej, jak w utworze tytułowym z *East-West*, próby skierowania białego bluesa ku nowym horyzontom stylu, brzmienia i ekspresji – dzięki dynamicznej ewolucji geniuszu Butterfielda na każdej z dotychczasowych płyt prezentującego odmienne, rozszerzające spojrzenie na pozornie ograniczoną „problematykę” bluesową. Dalszym krokiem na tej drodze był kolejny album, *In My Own Dream* (1968), gdzie brzmienie sekcji dętej pozbawiono bigbandowego monumentalizmu, nadając mu większą selektywność czy wręcz kameralność – ekspresja zbliżyła się zaś do soulowej liryki (vide typowy dla tego stylu schemat *call and response* w aranżacji utworu tytułowego). Rytmikę dyskretnie wzbogacano o akcenty funky, a narrację generalnie spowolniono w duchu modnej wówczas estetyki psychodelicznej. Kombinację tych cech odnajdujemy choćby w mistrzowskim *Last Hope’s Gone* – niezależnie od innych nowości w postaci nawiązań do bluesa akustycznego w utworze tytułowym i niebanalnej stylizacji na *talkin’ blues*, czyli „blues mówiony” w *Drunk Again*, przesyconej autoironicznym humorem opowieści o uzależnieniu alkoholowym i daremnych próbach jego przezwyciężenia.

Album ten zamyka pierwszy okres działalności Paula Butterfielda i jego zespołu. Okres, który z uwagi na nieodmiennie wysoki poziom inwencji twórczej i stale poszerzające się spektrum oryginalnych, niejednokrotnie nowatorskich fuzji stylów i brzmień można by określić jako transgatunkowy w sensie progresywnym.

IV. Transgatunkowość regresywna

Początek kolejnego etapu kariery muzycznej chicagowskiego mistrza harmonijki przypada na rok 1969, kiedy to ukazał się album *Keep on Moving*, mimo „progresywnych” konotacji tytułu („Nie ustawaj w ruchu”) i transgatunkowego charakteru większości utworów daleki od mistrzowskiego poziomu poprzedników. Znalazły się tu wprawdzie udane *Morning Sunrise* i *Love March* (wykonane podczas prestiżowego występu na Woodstock Festival w sierpniu 1969 r.) czy zgrabna wersja standardu *Walking By Myself*, przeważa jednak dość konwencjonalny, ujazzowiony soul – podobnie jak na mocniej nacechowanym jazzowo albumie koncertowym *Live* (1971), gdzie tematy z okresu „progresywnego” brzmią na ogół mniej przekonująco (vide *Driftin’ and Driftin’*, mało zdyscyplinowany formalnie oraz pozbawiony epickiego gestu narracyjnego i monumentalizmu brzmienia wersji z *The Resurrection of Pigboy Crabshaw*). Na *Sometimes I Just Feel Like Smilin’* (1971), kolejnej płycie z materiałem premierowym, następuje zaś zwrot ku względnie blahemu, rhythmandbluesowo-soulowemu piosenkarstwu – z wyjątkiem stylowo potraktowanego dwunastotaktowego standardu *Drowned in My Own Tears*.

⁷ Jak pierwotna nazwa grupy została skrócona już na *East-West*.

Blues naprawdę powraca na *Better Days* (1973) – z efektem nieporównywalnym do *East-West*, choć i tu mamy na początku *Walkin' Blues*, poprzedzony w tytule przez „New”. „Nowość” polega na odejściu od elektrycznej konwencji chicagowskiej ku stylizacjom na blues akustyczny albo nowoorleański rhythm-and-blues *à la* Dr. John – w dużej mierze dzięki towarzyszącej Butterfieldowi grupie Better Days. Owe stylizacje – udane, jak na przykład akustyczny *Baby Please Don't Go*, albo też kontrowersyjne, jak ujęty w konwencji nowoorleańskiej *Buried Alive in the Blues*, chicagowski temat Gravenitesa – nie układają się jednak w spójną całość. Podobnie można określić drugą i ostatnią propozycję fonograficzną Paul Butterfield's Better Days, czyli *It All Comes Back* (1973), gdzie brzmienie na większą skalę i bardziej konsekwentnie wzbogacono o sekcję dętą i gdzie odnajdujemy w związku z tym względnie atrakcyjną, choć ewidentnie regresywną kontynuację wcześniejszych eksperymentów bigbandowo-bluesowych (*Too Many Drivers*).

Put It in Your Ear, wydany w grudniu 1975 roku jako pierwszy solowy album lidera The Butterfield Blues Band, w komentarzu do późniejszej o 37 lat reedycji na CD określony jako „w najlepszym razie nierówny” [Robinson 9], świadczy w istocie o jego dezorientacji twórczej. Butterfield-bluesman nie istnieje tu prawie wcale, Butterfield-harmonijkarz – zaledwie śladowo. Dominuje przeladowany aranżacyjnie soulowy pop, w (*If I Never Sing*) *My Song* bliski wręcz konwencjonalnego, sentymentalnego piosenkarstwa, nieco podobnie jak na *North South* (styczeń 1981). Zawarta w tytule aluzja do *East-West* jest bezzasadna: od banału piosenek w stylu dyskotekowego funky odbiegają bodaj tylko liryczny, instrumentalny *Bread and Butterfield*, z harmonijką w dziwnym kontekście orkiestry smyczkowej, i finałowy *Baby Blue*, popowa produkcja o niejakich cechach wolnego bluesa.

Jak wynika z powyższego wywodu, nawet w okresie pogłębiającego się kryzysu osobowości twórczej Paul Butterfield pozostał artystą usytuowanym na pograniczu różnych stylów czy też gatunków muzycznych z obszaru czarnej i białej kultury Stanów Zjednoczonych. Ów kryzys – zważywszy dodatkowo na coraz poważniejszy nałóg alkoholowy i równoczesne uzależnienie od heroiny⁸ – można podejrzanie łatwo interpretować w kategoriach analogii, w które historia kultury popularnej obfituje. Wystarczy tu przywołać choćby ostatnie pięć lat Johna Lennona, przedwczesny schyłek kariery Tima Buckleya albo Tima Hardina, fatalny kryzys psychofizyczno-artystyczny Elvisa Presleya pod koniec niedługiego życia, najbliższy Butterfieldowi casus Grahama Bondy, angielskiego bluesrockowego geniusza, tragicznie zagubionego na bezdrożach erotyczno-narkotycznego hedonizmu, czy nawet poglądowną historię muzyka folkrockowego, w którego wcielił się Kris Kristofferson w drugiej wersji filmowego melodramatu *Narodziny gwiazdy* (1976). Trudno bowiem zaprzeczyć, że, choć do końca wiarogodny jako wykonawca, potencjał twórczy ewidentnie postradał – niefortunny *North South* okazał się wszak ostatnim albumem w jego dyskografii⁹.

William Gallison, znacznie młodszy nowojorski harmonijkarz o orientacji jazzowej, wspomina: „pod koniec życia, bywał on w lokalach, gdzie występowałem, lecz jego widok był doprawdy przygnębiający; mało co już zresztą wtedy nagrywał” [Dorobek 54]. Ta surowa konstatacja faktograficzna, jeśli zinterpretować ją w kategoriach syntetycznego uogólnienia, okaże się nadszpodziewanie płodna poznawczo, objawi bowiem względność popkulturowych stereotypów. Da się wtedy odnieść do wykreowanego przez Kristoffersona modelowego gwiazdora w stanie życiowej i artystycznej dezintegracji, ale już nie do Lennona, epokowej,

8 Nie bez znaczenia był tu też kryzys emocjonalny w wyniku odejścia do końca mu bliskich Mike'a Bloomfielda i Muddy'ego Watersa, odpowiednio w 1981 i 1983 r. W alkoholizm popadł zresztą znacznie wcześniej; jak sam wspominał, swą technikę instrumentalną rozwinął „po prostu dmuchając w harmonijkę i pijąc wino w klimacie radosnego odlotu” [Sherster, brak numeracji stron; Butterfield, brak numeracji stron].

9 Zmarł 3 maja 1987 r. w wieku zaledwie 44 lat.

nader złożonej postaci tejże popkultury. Ani do Buckleya i Hardina, bliskich sobie zarówno pod względem niepospolitych talentów, jak i tragicznych słabości. Ani, paradoksalnie, do Butterfielda, który z perspektywy czasu jawi się przede wszystkim jako wybitny artysta progresywny muzyki upraszczająco czasem zwanej popularną.

V. *Finale*: transgatunkowo-transkulturowe dziedzictwo

Jeśli wejrzyć głębiej w konotacje metafory Stinga, że „rock and roll to kundel” [“*Rolling Stone*” 00:02:16-21], okaże się, że muzyka ta transgatunkowość ma zapisaną już w kodzie genetycznym. Powstała wszak na przeciągach, mówiąc po Norwidowsku, bluesa i country and western, a w trakcie dalszej ewolucji regularnie otwierała się na inspiracje z nierzadko odległych stylów i estetyk. Otwarcie owo mogło mieć charakter progresywny: vide King Crimson, odkrywczo łączący rockową agresywność z minimalistyczną dyscypliną, freejazzową swobodą improwizacyjną czy nawet sonorystyką i formą bliską neoromantycznej symfoniki programowej. Generalnie jawiło się jednak jako zachowawcze czy wręcz regresywne: patrz Queen, mimo okazjonalnej wielostylowości regularnie ornamentujący hardrockowe riffy popową, jeśli nie wręcz „biesiadną” melodyką. Jak w tym kontekście prezentowałby się zatem niniejszy bohater pogranicza bluesa, rocka, jazzu i soulu?

Wokalistka bluesowa Tracy Nelson wspomina, że przyjechawszy do Chicago w 1963 roku, by nagrać płytę z udziałem harmonijkarza, szukała akurat Butterfielda jako podobno najlepszego w tej materii instrumentalnej – doradzono jej wszakże, by spróbowała dotrzeć raczej do Charliego Musselwhite’a, bo w porównaniu z nim Butterfield nic nie znaczy [“*Chicago Blues Reunion*” 00:40:38-00:41:00]. Doceniając harmonijkowy kunszt tego drugiego – który zresztą grywał z Bloomfieldem i Watersem – wypada zauważyć, że w sensie ważności artystycznej, a zwłaszcza kulturowej, jego pozycja wobec Butterfielda nie jest w pełni adekwatna. Skoro bowiem Selvin podkreśla, że blues będzie istniał tak długo, jak muzyka amerykańska w ogóle, i że utwory Watersa albo Howlin’ Wolfa zniosą próbę czasu równie dobrze jak powieści Marka Twaina czy obrazy Winsława Homera [“*Chicago Blues Reunion*” 01:20:08-37], akcentuje tym samym znaczenie bluesa jako „czarno-białego” fenomenu kulturowego, świadczącego o emancypacji Afroamerykanów do rangi pełnoprawnych współtwórców kultury USA¹⁰. Efekty owej emancypacji unaocznia tytuł wspomnianej już płyty *Fathers and Sons*, symbolicznie ujmujący integralność nowej, niejednolitej rasowo tradycji muzyczno-kulturowej. Powstała ona – podkreślmy raz jeszcze – na skutek swoistej rewolucji, której głównym bohaterem był nie tyle Charlie Musselwhite, ile znakomity „ojciec” Muddy Waters i jego niemal równie znakomity „syn”, Paul Butterfield.

Jako lider pierwszego zintegrowanego rasowo zespołu bluesowego stworzył on przecież swoisty model owej „czarno-białej” tradycji, która uobecniła się nawet na amerykańskim Południu – nadal postrzeganym jako siedlisko rasistowskich atawizmów – gdzie niewiele później powstał bluesrockowy The Allman Brothers Band z afroamerykańskim perkusistą¹¹. Można wręcz twierdzić, że przypadający na czasy brytyjskiej rewolucji punkowo-nowofalowej fenomen grup harmonijnie współtworzonych przez muzyków białych i czarnych, najczęściej jamajskich – takich jak choćby The Specials czy The Selecter, z kręgu wytwórni pod propa-

10 W odniesieniu literackim można tu widzieć niewyobrażalne dla Twaina efekty przyjaźni między Huckiem i Jimem. Zdawałoby się wręcz, iż jednym z istotnych powodów uznania *Przygód Hucka* za modelową powieść amerykańską jest wyekspozowanie owej przyjaźni jako symbolicznego fundamentu przyszłej jedności czarnej i białej Ameryki – cokolwiek mogłaby w tej mierze sugerować np. biografia Jamesa Browna *Zalatyw publikę i spadaj* (2018) autorstwa Jamesa McBride’a.

11 Nie mówiąc już o kalifornijskim, funkowo-jazzowo-rhythmandbluesowym War, gdzie dla odmiany biali muzycy – harmonijkarz Lee Oskar i okazjonalny wokalista Eric Burdon – stanowili mniejszość.

gującym integrację rasową sztyldem 2-Tone – były odległym, choć wyraźnym echem tego, co mniej więcej dekadę wcześniej wydarzyło się w Chicago za sprawą Paula Butterfielda¹². Artysty personifikującego w skali mikro transkulturową harmonię bluesowego Chicago i artykułującego ową harmonię nie tylko w języku bluesa¹³.

Ta ostatnia uwaga przywodzi nas, raz jeszcze, do kwestii jego tożsamości transgatunkowej, która, jak zauważyliśmy, ma dwojaki, nieczęsty w sumie charakter: najpierw, dzięki śmiałym, bezprecedensowym syntezom odmiennych stylów, wyraźnie progresywny, później zaś coraz bardziej zachowawczy i, ostatecznie, jałowy. Rysuje się tu analogia do King Crimson, który, ongiś prawdziwie nowatorski, mniej więcej od początku obecnego stulecia dyskontuje dawną świetność w sposób artystycznie mało istotny. Inaczej niż u Roberta Frippa et consortes, Butterfieldowska regresywność wynika jednak nie tyle z komercyjnych kalkulacji, ile z kryzysu kondycji psychofizycznej, pogłębiającego się na skutek „artystycznego” stylu życia w sensie zbyt dosłownym.

Oba te warianty twórczego wyjałowienia wpisują się dość klarownie w historyczny model popkultury muzycznej. Jeśli jednak na fenomen Paula Butterfielda spróbujemy spojrzeć raczej z perspektywy estetycznej niż socjokulturowej, uwagę naszą zwróci głównie jego wszechstronna, niepospolita inwencja, prowadząca go od bluesa – którego czuł „całym sobą” [Festival 01:14:09-20] – ku propozycjom prekursorskim wobec tak zwanego big-band rocka (poza wymienionymi wyżej zespoły Chase, Sons of Champlin czy najbardziej z nich znany Chicago) albo psychodelicznego, „hinduskiego” raga rocka (The Ceyleib People). Ta kreatywna transgatunkowość – możliwa też do określenia jako inspirująca peryferyjność czy też pograniczność – współbrzmi ze znanym stwierdzeniem Williego Dixona, jednego z największych „czarnych” bluesmanów, że „blues to korzenie. Reszta to owoce” [“Godfathers and Sons” 00:03:26-32]. Niewykluczone też, iż z perspektywy czasu ona to właśnie będzie decydować przede wszystkim o pozycji tego muzyka w popkulturowym panteonie.

12 W sensie muzycznym zespoły te skłaniały się głównie ku jamajskim, rockowo wyostrzonym stylom reggae i ska.

13 Warto tu zaznaczyć, że w obszarze rock and rolla nieco podobną rolę odegrał Chuck Berry, który – wedle reprezentującego młodsze, glam-rockowe pokolenie Gene’a Simmons’a z nowojorskiego Kiss – miał istotne znaczenie dla integracji czarnej i białej młodzieży amerykańskiej [Chuck Berry 00:33:08-45]

lista prac cytowanych

A Star Is Born. Directed by Frank Pierson. Warner Bros, 1976.

Berendt, Joachim E. *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*. Translated by Stanisław Harschin, and Irena Panek, PWM, 1991.

Butterfield, Paul. *Comment to: The Butterfield Blues Band Air Studios*, NYC December 14th 1970, Keyhole, 2015, August 1969.

Chicago Blues Reunion: Buried Alive in the Blues. Directed by Brad Furman. Out of the Box Records/Eagle Vision, 2005.

Chuck Berry. Directed by Jon Brewer. Emperor Music, 2017.

Dorobek, Andrzej. “William Gallison”, *JAZZ FORUM*, no. 12, 2000, p. 54.

Festival. Folk Music at Newport 1963-1966. Directed by Murray Lerner. Patchke Productions, 1970.

“Godfathers and Sons”. *The Blues: a Musical Journey*, directed by Marc Levin, episode 5, Vulcan Productions, 2003.

Jakubowski, Marek, editor. *Encyklopedia muzyki popularnej Guinnessa. Blues*. Translated by Leszek Kaczmarek, Krzysztof Sawala, Jarosław Weckwerth, Oficyna Wydawnicza Atena, 1996.

Larkin, Colin, editor. *The Guinness Encyclopedia of Popular Music. Concise Edition*. Guinness Publishing, 1993.

Mc Bride, James. *Zalatyw publikę i spadaj*. Translated by Maciej Świerkocki, Wydawnictwo Czarne, 2018.

Monterey Pop. Directed by Don A. Pennebaker. Janus Films, 1968.

Muir, Peter C. *Long Lost Blues: Popular Blues in America 1850-1920 (Music in American Life)*. University of Illinois Press, 2009, e-book.

Robinson, Alan. Comment to: Paul Butterfield, *Put It in Your Ear i North-South*, Edsel Records, 2012, pp. 8-11.

“Rolling Stone”: *20 Years of Rock*. Directed by Malcolm Leo. MGM/UA, 1987.

Shelton, Robert. Review from *The New York Times*, na tylnej stronie okładki The Paul Butterfield Blues Band, Elektra, 1965.

Sherster, Peter. Comment to: Paul Butterfield and Walter Horton, *An Offer You Can't Refuse*, Multimedia, 1972.

Welsch, Wolfgang. “Transculturality: the Puzzling Form of Cultures Today”. *Spaces of Culture: City Nation World*, edited by Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

abstract

PAUL BUTTERFIELD: THE TRANSCULTURAL INNOVATOR OF “POPULAR” MUSIC

Andrzej Dorobek

This article presents the creative evolution of Paul Butterfield in the context of Chicago, where a cultural revolution took place in the 1960s, involving the inclusion of African-American blues in the mainstream of multiethnic American culture. The unprecedented symbol of this integration was The Paul Butterfield Blues Band, which featured both black and white Americans. In part thanks to the cooperation with one of the founding fathers of electric blues, Muddy Waters, Butterfield became a historically important

artist in terms of transculturality (in the sense of mediation between the culture of black and white America), cross-genre (in the sense of enriching the aesthetics of blues with elements of Hindu raga or big band sounds in a way that inspired rock) as well as creativity (in the sense of artistic disposition).

KEYWORDS: transculturality, transversality, blues, jazz, rock

Aleksandra Machaczka, *Zniekształcona natura 10*



Aleksandra Machaczka, *Zniekształcona natura 11*

