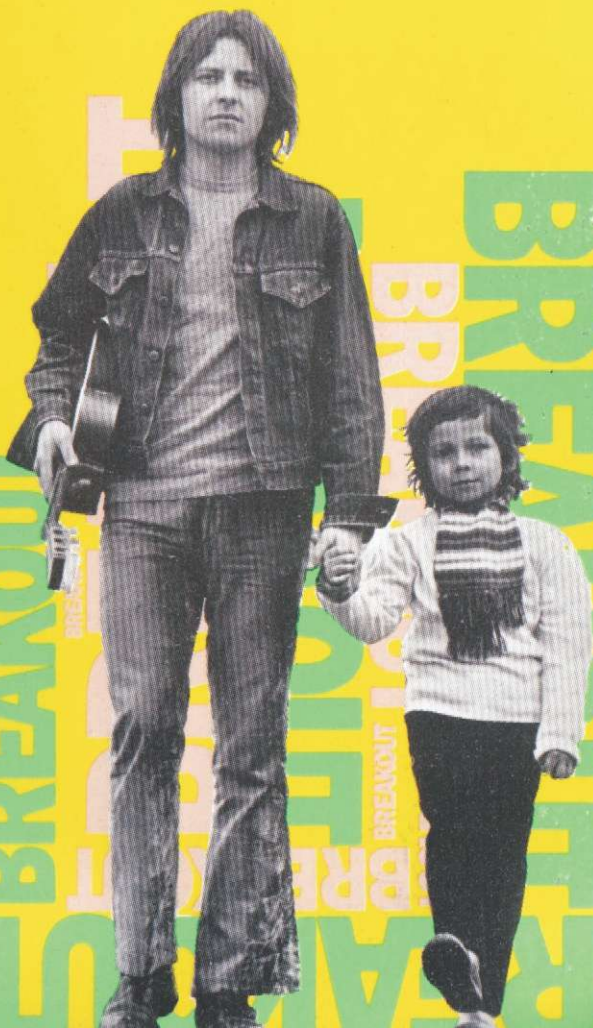


Wiesław Królikowski

BREAKOUT

ABSOLUTNIE



scan - lesiojot

Opracowanie graficzne
Tomek Waciak-Wójcik

Na okładce wykorzystano fotografię Marka A. Karewicza

Fotografie
Marek A. Karewicz, Marian Sanecki, Jacek Sroka
oraz z archiwum Tadeusza Nalepy

Redaktor
Miroslaw Grabowski

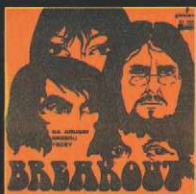
Redaktor techniczny
Elżbieta Kozak

ISBN 83-207-1417-6

© Copyright by Wiesław Królikowski, Warszawa 1993



Blackout (1967)



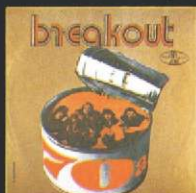
Na drugim brzegu tęczy (1968)



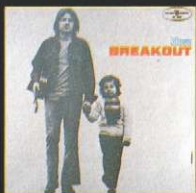
Żagiel Ziemi (1979)



Tadeusz Nalepa (1985)



70 a (1970)



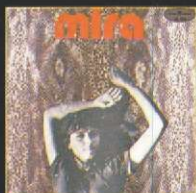
Blues (1971)



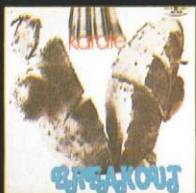
Live 1986 (1986)



Sen szalenca (1986)



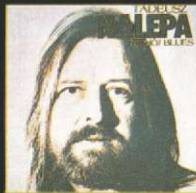
Mira (1971)



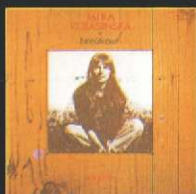
Karate (1972)



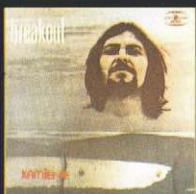
Numero uno (1987)



To mój blues (1988)



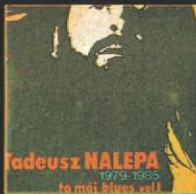
Ogień (1973)



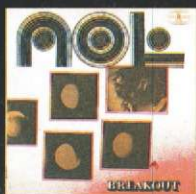
Kamienie (1974)



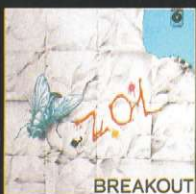
Absolutnie (1991)



To mój blues vol. 1 (1991)



NOI (1976)



ZOL (1979)



To mój blues vol. 2 (1991)



Wiesław Królikowski

BREAKOUT
ABSOLUTNIE

ISKRY



Długo się zastanawiałem, co powinno znaleźć się we wstępie. Tym bardziej że nie wydaje mi się, abym musiał specjalnie przedstawiać bohatera mojej książki. Kto cokolwiek wie o polskim rocku — wie też, o kogo chodzi.

Tadeusza Nalepę poznałem osobiście w początku 1974 roku, gdy robiłem z nim wywiad dla miesięcznika „Jazz”. Pismo to miało swój rockowy dział pod nagłówkiem „Rytm i Piosenka”. Tam też ukazał się rezultat mego spotkania z Nalepą, zatytułowany „Firma Breakout”. Nie byłem z tego wywiadu zadowolony, a i redakcyjne skróty nie wyszły na dobre. Tekst okazał się dość stereotypowy i lakoniczny, choć nasza rozmowa wcale taka nie była. Nalepa zrobił na mnie wrażenie kogoś bezpośredniego, częstował Pall Mailami i chętnie mówił na każdy temat. Mimo iż przed sobą miał studenta o dorobku dziennikarskim w postaci dwóch artykułików.

Przeszło dwanaście lat później, w czasie sopockiego Old Rock Meetingu, Nalepa opowiadał mi w wolnej chwili, że czuje się jak kolega swego syna. I zaproponował, abyśmy przeszli na ty. Wcześniej zrobiłem z nim jeszcze dwa wywiady, które ukazały się drukiem. Później — dalsze dwa, które trafiły na łamy miesięcznika „Tylko Rock”. Tylko... że zawsze najciekawsza rozmowa zaczynała się po wyłączeniu magnetofonu. Postanowiłem więc nie wyłączać go tak szybko. Stąd wzięta się ta książka, która powstawała od jesieni 1991 roku do jesieni roku następnego.

I która — moim zdaniem — powinna powstać.



MOJE taśmy

PIERWSZA TAŚMA

...U niego w domu to się odbywało. Ja chowałem się z gitarą w łazience, a po jakimś czasie wychodziłem, mówiłem: „Mam następnny numer!”

Czy lubisz udzielać wywiadów?

Tak prawdę mówiąc — nie... Ale miewam takie humory, że lubię.

To zacznijmy... Nawet komuś, kto tylko trochę interesuje się rockiem, nazwisko Nalepa kojarzy się z nazwą Breakout. Jednak przed tym zespołem był Blackout. I to dzięki niemu stałeś się po raz pierwszy popularny.

Założyłem ten zespół pod wrażeniem występu Niebiesko-Czarnych w Rzeszowie. Byłem ze Staszkiem Guzkiem na ich imprezie i pomyślałem: dlaczego ja nie miałbym zrobić takiej kapeli? Muzyków poszukam i zrobię coś takiego. Tylko nie z tą ilością wokalistów.... Chociaż, bardzo mi się podobali Burano i Niemen... No i powstał Blackout.

Tak po prostu?

Wtedy już byłem po nieudanym zakładaniu zespołu, dwukrotnym czy trzykrotnym... A taką inspiracją stał się dla mnie Piotrek, gdy się urodził...

Kiedy to było?

20 kwietnia 1965 roku... Syn się urodził! To faceta strasznie podnosi na duchu. Pomyślałem wtedy, że założę jakąś kapelę. Nawet w związku z tym przerobiłem niemiecką gitarę, którą wtedy miałem, na basową. Struny wzięłem z fortepianu i to mi nie chciało grać... Coś tam sobie kombinowałem, ale zwykle nie dochodziło do imprezy. Pogadaliśmy, pośmialiśmy się, spróbowaliśmy. I nic z tego nie wychodziło.

Wreszcie udało się, 26 sierpnia 1965 roku. Taką datę podałeś kiedyś w jednym z wywiadów jako dzień powstania grupy Blackout. Czy rzeczywiście stało się to akurat wtedy? Jednego dnia?

To jest nieistotne. Taką datę przyjęliśmy. Tego dnia przypadały moje urodziny.

Które?

Dwudzieste drugie. A pierwsza impreza była 3 września, w urodziny Guzka.

Czy trudno było skompletować skład?

Zrobiłem taki numer: z knajpy Rzeszowska, najlepszej w Rzeszowie, wyciągnąłem dwóch muzyków... Józka Hajdasza, perkusistę, i Krzyśka Potockiego, który tam grał na fortepianie. Wyciągnąłem Potockiego, bo wstrugał sobie gitarę basową. Miał ją jedyny w Rzeszowie. I zrobiłem taki numer, że wyciągnąłem ich podczas grania. Józek nie bardzo chciał, więc wzięliśmy go za ręce, za nogi i zanieśliśmy do Klubu Łącznościowca, gdzie miałem wtedy bazę. Tam przekonałem go, że będziemy grać, zarabiać i tak dalej. Bo on miał już

rodzinę. Tak że nie było to łatwe... Musiałem wszystkim chłopakom załatwić jakąś pracę. I wszystkim załatwiłem. Guzek nawet został zastępcą kierownika klubu. Początki zawsze są takie: kto wie, co to będzie? A nam się od razu udało. Od razu graliśmy.

Czy mieliście wówczas w Rzeszowie jakichś konkurentów?

Tak, ale nawet nie pamiętam, jak się ten zespół nazywał. Ostro różnili Stonesów i grywali w Przodowniku, w którym ja wcześniej grałem. Gdy wracałem do domu, często ich słuchałem, bo to było na mojej ulicy. Bardzo fajnie grali. Zresztą później przeszedł do nas od nich jeden chłopak, Andrzej Solecki.

Biackout powstał latem 1965 roku. Ale można powiedzieć, że dwa lata wcześniej wszedłeś do naszej bigbeatowej historii. Trafieś do grona laureatów II Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie. Dzięki temu można było cię zobaczyć w Polskiej Kronice Filmowej, i to już w duecie z Mirą Kubasińską.

Nie było moim założeniem, że stworzymy duet. Broń Boże...

Ale już byliście po ślubie?

Pobraliśmy się w styczniu 1964 roku. Pracowaliśmy wówczas w kabarecie Porfirion. Ślub wzięliśmy na trasie, w Wałbrzychu. A poznałem Mirę w takich okolicznościach, że przyjechał z Ostrowca Świętokrzyskiego zespół pieśni i tańca. Mira tańczyła w tym zespole. Przyszli do knajpy, w której grałem, na kolację. Mieli też ze sobą taki zespół muzyczny i akurat potrzeba było gitarzysty... To było jakieś dwa lata przed tym kabaretem.

A właściwie co to był za kabaret?

Estrady Rzeszowskiej... Ja tam byłem muzykiem, a Mira aktorką. I postanowiliśmy zrobić coś swojego. W tym kabarecie było zupełnie przyzwoicie, ale mnie ciągnęła muzyka rockowa...

Właśnie... „Let's Twist Again” wykonaliście z wielką werwą na wspomnianym Festiwalu Młodych Talentów. Jednak – podobno – impreza ta upłynęła pod znakiem już spacyfikowanej muzyki młodzieżowej. W każdym razie jeden z ówczesnych sympatyków big beatu, kom-

pozytor Mateusz Świącicki, tak oto ironizował na łamach „Jazzu” we wrześniu 1963 roku: „Żarliwym moralizatorom i pedagogom szalenie podobało się na II Festiwalu, że młodzież śpiewała po polsku, że rytmy żywe, hulaśliwe i wulgarne ustąpiły spokojnym, a piosenka melodyjna, liryczna wyparła obrzydliwe wykrzykiwanie...” Jak to wyglądało z twojej perspektywy?

Nikt nie był niczym ograniczony.

Może jeszcze coś o atmosferze? O przeżyciach? Bądź co bądź razem z Mirą znalazłeś się w gronie zwycięzców...

Zdaje się, że tę Złotą Dziesiątkę powiększyli do kilkunastu osób, bo rzeczywiście było trochę talentów. Pamiętam Halinę Frąckowiak, Mańkę Wróblewską. I Adę Rusowicz, która wyróżniona nie została... Co ja mogę powiedzieć o atmosferze, jak z tego Rzeszowa prawie dwa dni jechaliśmy pociągiem. A następnie wracaliśmy dwa dni, i to na stojąco... Przyjechaliśmy, wystąpiliśmy, była kurzawa...

Poczułeś, że zaczynasz prawdziwą karierę estradową?

Już wcześniej pojechaliśmy w trasę z Luxemburg Combo. Wtedy poznałem Zbyszka Podgajnego, który później grał w Niebiesko-Czarnych.

Luxemburg Combo to była grupa, która tylko korzystała z ówczesnej koniunktury bigbeatowej. W porównaniu z nią Niebiesko-Czarni mieli jednak więcej autentyzmu...

Może... Ale wtedy pierwszy raz grałem z kapelą, która miała sprzęt. Był elektryczny bas! To był naprawdę przyzwoity zespół.

No, po kabarecie... Może jeszcze trochę o nim opowiedz.

To był zwykły kabaret. Skecze, różne piosenki... Bardzo dobry kabaret, nagradzany... Mieliśmy regularne trasy. Grałem tam na gitarze, czasami statystowałem. Byłem wyciszony: nawet gdy nie grałem, dyrektor mówił, że jest za głośno. I było nam tam ciasno. Ale Mira zrobiłaby lepiej, gdyby w tym kabarecie została. Jednak poszła za mną...

Czy już wtedy komponowałeś piosenki?

Zbyt wielkie słowa. Napisałem dwa kawałki. Jeden — to już właściwie była „Anna”, z trochę inną linią me-

lodyczną i z innym tekstem, który napisał Krzysztof Dzikowski.

Wkrótce potem tekściarz Czerwonych Gitar, a i autor słów opolskiego przeboju Katarzyny Sobczyk – „Nie wiem, czy to warto”...

Zgadza się. I jak występowaliśmy z tym kabaretem, to ktoś zaangażował Mirę na festiwal opolski.

Co tam zaśpiewała?

Moje piosenki. Akompaniował jej Jerzy Abratowski. I wtedy w Opolu została zaangażowana na trasę z London Beats.

Pamiętam... Był to taki angielski zespół, chyba nie znany w swoim kraju. Zadomowił się w Polsce w 1965, 1966 roku. Zrobił u nas furorę i nawet doczekał się longplaya.

Odbębnił tu dwie długie trasy.

Mira nagrała z nimi dwa zachodnie przeboje,, Walking In The Sand" i, "You're No Good", i ukazały się one na polskim singlu. A poza tym co wam to dało?

To było o tyle dobre, że dzięki tej współpracy kupiła parę mikrofonów i dwie gitary. A skoro śpiewała w London Beats, to pomyślałem, że w mojej kapeli ja będę śpiewał. Staszka Guzka właściwie wzięłem na konferansjera, bo wcześniej nie miał nic wspólnego z muzyką. Jednak z konieczności zaczął śpiewać jakieś drugie głosy... I okazało się, że śpiewać może. Był pilny, uczył się. A mnie nie chciało się uczyć tekstów.

Blackout od początku miał w repertuarze twoje piosenki z tekstami Bogdana Loebła. W 1965 roku Loebel miał już trzydzieści trzy lata i był pewną postacią w naszym życiu literackim: kilka tomików wierszy, zbiór opowiadań „Upał” – uznany wtedy za skandalizujący. Do tego członkostwo ZLP od 1963 roku i prezesowanie klubowi literackiemu w Rzeszowie... Jak to się stało, że założyliście razem spółkę autorską? Jak poznałeś Loebła?

Poznałem go dopiero w 1965 roku. Guzek to załatwił.

Pewnie zadziały jego kontakty. Jak gdzieś przeczytałem, Guzek wcześniej wygrywał recytatorskie konkursy, założył teatrzyk poezji...

Nie wiem. Ja pamiętam, jak handlował krawatami. A Loebła musiałem przekonywać, że to nie będzie wykonywane w knajpie, że będziemy to nagrywać.

Chyba wypadaloby, abym zapytał teraz, czy interesowałaś się literaturą?

Miałem takie okresy, że strasznie dużo czytałem. A jak ostatnio tyle się u nas dzieje, to czytam tylko prasę i mimo to nie nadajęm przeczytać wszystkiego, co chcę. Kiedyś od Loebła dostałem w prezencie „Mistrza i Małgorzatę”. Później „Świece na wietrze” i... okazało się, że to rewelacja, że uwielbiam. W tej chwili nie wydaje mi się, żeby literatura mnie jakoś inspirowała. Traktuję ją jak każdą inną dziedzinę — pod względem estetycznym. Dla mnie jednak najważniejsze jest, jak to jest napisane. Ale mogę powiedzieć, że raczej wolę literaturę współczesną. I że lubię ciężkie książki — dlatego odpowiadała mi seria skandynawska Wydawnictwa Poznańskiego. Bo ci Skandynawowie mają taką ponurą literaturę. Trudno byłoby mi teraz przytoczyć wszystko, co mnie zafascynowało. Natomiast nigdy nie przepadałem za poezją. Właściwie nie rozumiem jej i nie chcę rozumieć...

W 1968 roku Loebł tak wspominał na łamach „Jazzu” początek waszej współpracy: „Obajz Tadeuszem wpadliśmy na pomysł napisania kilku utworów. Czasu było niewiele, impreza miała rozpocząć się za osiem dni. Tadeusz przyniósł magnetofon i taśmy z nagraniami swych kompozycji. Były świetne i bardzo chciałem napisać do nich teksty”. Z tego wywiadu można też dowiedzieć się, że w ciągu trzech miesięcy stworzyliście razem „prawie dwadzieścia pięć piosenek”. A w notatce o Blackoucie, zamieszczonej jesienią 1966 roku w tym samym czasopiśmie, zacytowana jest twoja wypowiedź, że masz już około czterdziestu kompozycji. Szybko wam to szło...

— Podoba mi się sposób, w jaki to się robiło. Po kilka numerów dziennie robiliśmy z Loebłem. Bywały takie dni. Dawał mi teksty, sam z Guzkiem rozmawiał... U niego w domu to się odbywało. Ja chowałem się z gitarą w łazience, a po jakimś czasie wychodziłem, mówiłem: „Mam następny numer!” W Blackoucie zasadniczo komponowałem do tekstów Loebła...

I jeszcze coś ze starych roczników „Jazzu”. O waszym występie na rzeszowskich Targach Piosenki, z września 1965 roku, Mateusz Święcicki napisał: „Grali bardzo muzykalnie, techniką palcową, nieźle śpiewali...”

Ponieważ było to w kameralnych warunkach, w niewielkiej sali, to wystąpiliśmy bez perkusji. Zagraliśmy na trzy gitarki. I dlatego też graliśmy techniką palcową. Wybrałem numery, które dało się tak wykonać.

Podobno były to „Boję się psa”, „Nic mi więcej nie trzeba” i „Ktoś wziął mi”.

Chyba tak. W każdym razie moje kompozycje z tekstami Loebła. Śpiewaliśmy ja i Guzek. Wzięto nas na te targi, bo miała przyjechać Mira. Ale Mira była na trasie z London Beats.

O początkach Blackoutu już mówiłeś... Chyba nie od rzeczy byłoby też porozmawiać o twoich muzycznych początkach. I nie ma rady, muszę zadać pytanie, które zwykle pada w takiej sytuacji. Czy w twojej rodzinie były jakieś tradycje muzyczne?

Już pradziadek Nalepa i jego bracia byli muzykami, czyli bluesmanami od polskiego folkloru... Obaj moi dziadkowie grali w takiej kapeli zabawowo-weselnej. Z tym że tylko jeden dziadek był zawodowym muzykiem, żył z tego. A drugi grywał od przypadku do przypadku. No, ale to wszystko nie miało większego wpływu na moje muzykowanie.

W takim razie — co? Moda na rock'n'roll?

Niezupełnie. Odkąd pamiętam, strasznie ciągnęło mnie do muzyki. I matce zależało, żebym się uczył grać.

Kim są z zawodu twoi rodzice?

Ojciec był urzędnikiem, teraz — na emeryturze. Pracował w różnych firmach, ostatnio w „Ruchu”. Mama, która już nie żyje, siedziała w domu.

Masz rodzeństwo?

Jest nas dwóch. Mój brat, Czesław, jest dwa lata młodszy ode mnie. Jak w dzieciństwie mieliśmy prezenty dostać, to brat zamawiał sobie jakieś samochodziki. Zaś ja — coś do grania. Na przykład harmonijkę Harcerz...

Jaki był pierwszy instrument, na którym brałeś lekcje gry?

Jakiś rok chodziłem na skrzypce. Chodziłem, dopóki nie rozbiłem tych skrzypiec, bo mnie przezywali. Przezywali, bo byłem grubas. I przyłożyłem jednemu futerałom. Gdy wróciłem do domu, otworzyłem futerał, żeby mi ojciec skrzypce nastroił, a tu same linijki... Tak się skończyło. Ojciec był szczęśliwy, bo chciał, żebym uczył się na akordeonie. Rzeczywiście, straszne jest to pitole nie... Z tym że byłem dosyć zdolny. Moim nauczycielem został człowiek, który u mojego dziadka grywał. Czuł sentyment i przykładał się. W pierwszym roku już właściwie grywałem na popisach. Ale na tym — jak mówiłem — skończyło się... Też ciekawostka, że zostałem przyjęty do szkoły muzycznej w czasie trwania roku szkolnego.

Kiedy to było?

Chodziłem wtedy do czwartej klasy podstawówki.

A co było po skrzypcach? Akordeon?

Nie... Wtedy były modne ogniska muzyczne. Chodziłem do takiego ogniska razem z bratem. Brat grał na mandolinie, a ja na mandoli. Tak pod Ciukszę... Brat był zdolny, ale muzyka nie interesowała go specjalnie. Bardziej sport. Ja również interesowałem się sportem, jednak przewaga była po stronie muzyki. Ale później trochę dałem sobie spokój. I dopiero jako piętnasto-, szesnastolatek poczułem straszną chęć grania. I zacząłem interesować się gitarą. Jak wcześniej pierwszą gitarę zobaczyłem, to myślałem, że to mandolina — tylko trochę inna.

Liczę i wychodzi mi, że był to mniej więcej 1959 rok. Wtedy młodzież ekscytował nasz pierwszy zespół rock'n'rollowy Rhythm And Blues, a jego solista, Bogusław Wyrobek, niemal stał się polskim Presleyem. W kinach wyświetlano „W rytmie rock'n'rolla” z Tommym Steele'em... Nie tak rock'n'rollowy film, jak to sugerował polski tytuł, ale zawsze... Soliści Czerwono-Czarnych, Karin Stanek i Janusz Godlewski, właśnie „W rytmie rock'n'rolla” podawali jako coś, co sprawiło, że zainteresowali się piosenkarstwem. Czy widziałeś ten film?

Widziałem i pewnie byłem zafascynowany. A największe wrażenie wywarła wtedy na mnie Kronika Filmowa, w której pokazali występ Gene'a Vincenta, ubranego w czarną skórę, z takim łańcuchem na szyi. Pamiętam,

że wyciągnąłem z kieszeni kartkę i ołówkę, zapisałem sobie podział rytmiczny...

Czyli w kinie pierwszy raz usłyszałeś „Be Bop A Lu-la”...

Tak do trzydziestki często chodziłem do kina. Były inne czasy... W Rzeszowie było kino Świt, duża sala. Oczywiście przeważały filmy radzieckie. Oczywiście — o wojnie. Pamiętam też, że byłem na „Pół żartem, pół serio”. Zaśmiewałem się strasznie i jak dziś to oglądam, to też mnie bawi. Właściwie dość długo byłem kinomanem. Później telewizja jakby to wymazała, bo jest wygodniejsza. Zresztą dzisiaj już trudno mówić o chodzeniu do kina, bo człowiek, który wychodzi wieczorem z domu, musi liczyć się z tym, że wszystko go może spotkać...

Czy słuchasz więcej muzyki niż kiedyś?

Nie. Na słuchanie jest jakby coraz mniej czasu. Ale jest to najważniejsze w moim domu, na równi z oglądaniem filmów na wideo. Chociaż... z wideo jest tak, że mi się nudzi. Ostatnio tylko lubię wyrafinowane kryminały. Obejrzałem, co było dostępne, i mam spokój. Już dwa razy mi ukradziono magnetowid. Jak następny kupię, to przeżywam taki okres fascynacji. I znowu do widzenia: trzymam go, żeby tylko czasami popatrzeć. Teraz wolę telewizję — to, czego naród nie lubi: uwielbiam programy publicystyczne, gadające głowy.

Zacząłeś mówić o muzyce...

Kiedyś słuchałem muzyki, żeby się uczyć. A dzisiaj po to, żeby doznawać jakichś wrażeń. Z tym że od razu przyznam się, że słucham tego, co mi wpadnie w ręce. Łatwiej było, gdy Piotrek był na miejscu, bo mi podrzucał to, co sam sprawdził. Mówił: „Tata, posłuchaj, tu jest taka fajna kapela!” A tak chodzę od czasu do czasu do sklepu muzycznego i kupuję z dziesięć kompaktów. Puszczę sobie po razie. Może któryś po raz drugi... Claptona zawsze chcę posłuchać — co on tam nowego robi.

A czy jeszcze chodzisz na koncerty?

Prawdę mówiąc to nie. Ostatni raz byłem dwa lata temu, w Stanach, na — nieżyjącym już — Steviem Rayu Vaughanie i na Joe Cockerze. Cocker wypadł

rewelacyjnie. Ale też prawdopodobnie bym się nie wybrał, gdyby mnie znajomi nie namówili. Nie chodzę na koncerty, tak jak i nie chodzę do kina... W domu jest przyjemniej.

Co właściwie sprawiło, że kiedyś tak bardzo zapragnąłeś grać na gitarze?

Moi koledzy grali sobie i podśpiewywali. To było wówczas modne i strasznie mi się podobało. Chodziło się po parkach, grało...

Co?

Pierwsze, co się grało, to takie rzeczy południowo-amerykańskie.

A rock'n'roll?

U mnie było to trochę później. Wzorując się na Wyrobku śpiewałem Haleya, Presleya.

Może wróćmy jeszcze na chwilę do gitary. Jak uczyłeś się gry na tym instrumencie? Od kolegów?

To był rok edukacji w takim Domu Harcerza, gdzie od razu byłem najlepszy (*śmiech*). W miesiąc zrobiłem te dwie „szkoły” Powroźniaka. Byłem z tego strasznie dumny i zacząłem kombinować. Jako szesnastolatek zorganizowałem kapelę. Dobrałem sobie pianistę, drugiego gitarzystę... Kontrabasu chyba nie było... Dla mnie najważniejsze było, że w domu kultury zarwał się balkon. Tak szalała publiczność na naszym koncercie. Śpiewałem rock'n'rolle Presleya.

Pamiętasz tytuły?

Nie... Zresztą dopisałem sobie do tego jakieś teksty. Wiadomo, jak to się zaczynało... Przerobiłem gitarę, którą dostałem od wujka. Jak na tamte czasy była strasznie droga. Akustyczna, krajowa, wtedy mówiło się na takie „gibsonka”. Ale żeby była naprawdę podobna do Gibsona — wyciąłem dolny róg. Potem poszedłem do stolarza, dorobiłem, co trzeba, i pomalowałem na biało. Po prostu zniszczyłem gitarę.

I to była twoja pierwsza gitara?

Pierwszą zafasowałem w ognisku. To była przykra sprawa, bo ten instrument odebrali mojemu koledze z powodu braku postępów. Potem został muzykiem, tyle że kłarnecistą... Ja tymczasem kupiłem od niego saksofon sopranowy i... też zapisałem się na kłarnet. Przeszedłem

do szkoły muzycznej, zdałem egzaminy... Jednak po pewnym czasie zrezygnowałem, bo uczyć miał mnie mój były nauczyciel — zresztą niedużo ode mnie starszy • z którym już wcześniej przeszedłem na ty... Natomiast z tym saksofonem ciężko mi szło. Przyniosłem go do domu, ojciec wziął go i zaczął grać. „Dlaczego nie mówisz, że grasz na saksofonie?” — spytałem. „Bo nie gram” — odpowiedział i dodał, że to jest to samo co fujarka. Takie samo krycie. I tym mnie załamał, bo mnie nic nie wychodziło. A wtedy saksofon był bardzo modny. „Petit fleur”, takie rzeczy. I tak została mi ta gitara.

Kiedy zacząłeś grać zarobkowo?

Pierwsze pieniądze zaproponowano mi w 1961 roku. Restauracja Parkowa, czynna tylko w sezonie letnim. Niedaleko mojego domu, po sąsiedzku...

A gdzie mieszkałeś?

Na Obrońców Stalingradu. Przedtem to była Hetmańska, później Obrońców Stalingradu, następnie tylko Obrońców, a teraz znów Hetmańska.

No to wróćmy do Parkowej...

Graliśmy tam w bardzo dziwnym składzie: bębny, gitara, akordeon i trąbka. Ja nie tylko grałem na gitarze, ale też śpiewałem.

Znów zapytam: co?

Na pewno „Marinę”. Innych rzeczy już nie pamiętam... Ludzie walili drzwiami i oknami. A pan, który zorganizował to granie w Parkowej, nazywał się Adolf Faber. Trwało to ze trzy miesiące. Jak już wspomniałem — tylko sezon letni. Później przeszliśmy do takiej knajpy, o której też już mówiłem. Do Przodownika. No, niestety, tam nasi dwaj starsi panowie, trębacz i akordeonista, popijali. Nawet ktoś z ZMS napisał w gazecie, że w zespole gra sama młodzież, bo reszta pijana.

Kim był ten drugi przedstawiciel młodzieży?

Janek Solak, jeszcze młodszy ode mnie. Grał na perkusji, ale był po szkole muzycznej na skrzypcach. I jak panowie byli przycięci i nie grali, to radziliśmy sobie tak: Janek grał na bębnach, a obok leżały skrzypce i brał je, żeby zagrać ze mną temat. Tak więc jakoś tam było... A jak już nie mogliśmy, bo ciężko się

tak pracowało, to Janek wkładał palec do oprawki od żarówki. Robił spięcie i nie było światła w całej restauracji. I szliśmy do domu. Takie patenty były, bo miał w sobie coś niesamowitego — taką odporność na prąd... Z tej kapeli wyrwano mnie później do innej.

A co ze szkołą?

Ponieważ dwie ostatnie klasy robiłem w wieczorówce, jakoś dawało się to pogodzić.

Mimo wszystko trudno uwierzyć, że rodzice nie mieli obiekcji...

Byli jednak związani z muzyką poprzez swoje rodziny. Naprawdę nie mieli mi specjalnie za złe. Ale kiedy po paru miesiącach powiedziałem im, że będę grał w zespole Romka Albrzykowskiego, to mnie wyśmiali. Zespół Albrzykowskiego był wtedy w Rzeszowie najbardziej znaną, najbardziej lubianą kapelą. Albrzykowski grał na akordeonie, później — na saksofonie... Charakterystyczne dla nich było to, że na zabawie w klubie grali w składzie cztero-, pięcioosobowym, a na dużych imprezach — w big bandzie.

Jak doszło do tego twojego awansu?

Grałem w kolejnej knajpie i przyszedł pan Albrzykowski ze swoimi muzykami. I poprosił mnie do swojego stolika. Byłem wtedy gówniarz, dziewiętnaście lat... Do tego wystraszony niesamowicie. A za dwa dni już grałem u niego. Był to zespół z dyscypliną. W tym wieku mogłem zacząć pić czy coś takiego. U Albrzykowskiego nie było problemu, bo nie tolerował picia. Żadnego alkoholu. I żadnego palenia papierosów...

Rzeczywiście wtedy nie paliłeś?

Zacząłem palić dosyć późno jak na faceta — w dwudziestym pierwszym roku życia. Zaczynałem od Rarytasów, miały bardzo miły zapach. Później paliłem Piasty... Przez jakiś czas sam sobie kręciłem papierosy. Teraz już mi się nie chce. Wydaje mi się, że na tyle jestem silny, że mógłbym rzucić palenie, ale nigdy nie próbowałem...

Porozmawiajmy o innym nałogu muzyków: dziewczyny...

Zawsze jakieś kobiety przewijały się przez moje życie. Jedne za mną biegały, za innymi ja biegałem. Mama zbierała ich zdjęcia. A później trochę ustatkowałem się.

Dlaczego rozstałeś się z Albrzykowskim?

Kiedyś usłyszeliśmy Mirę, jak śpiewała w jakimś radiowym konkursie. A że już ją wcześniej poznałem, postanowiliśmy ją odszukać. W końcu przyjechała, ale niedługo pośpiewała u Albrzykowskiego. Oboje postanowiliśmy się stamtąd zerwać, bo zaczęło się robić ciasno...

Jak ci było u niego do tego czasu?

Nie mogłem narzekać. Pograłem sobie wszystkiego po trochu. Chyba nieźle dawałem sobie radę, bo od razu wskoczyłem na takiego pomocnika Romka.

Czy miałeś wtedy czas na słuchanie muzyki ze świata?

Dużo nastuchałem się, bo miałem znajomego w rzeszowskim radiu. Z tamtego okresu pamiętam przede wszystkim Lui Primę, jego płyty. Byłem zakochany w tym, co robił. Ekspresyjna muzyka, dużo swingu.

A rock?

Chyba właśnie Rzeszów — za sprawą Ryszarda Atamana — pierwszy zaczął nadawać muzykę rockową. Najwcześniej w Polsce. I dużo tego dawali. Mnie to też interesowało. Gdyby tak nie było, nie poszedłbym kiedyś na imprezę Niebiesko-Czarnych...

DRUGA TAŚMA

...To, że cały stadion śpiewał z nami „Annę”, to jeszcze nic. Bo jak było parlando — publiczność wstała z miejsc i równo z Guzkiem je powiedziała!

Twoje zdanie na temat Rzeszowa...

Rzeszów jest bardzo sympatyczny. Mili ludzie, spokój, wolniej się chodzi, wolniej się żyje. Gdybym nie miał tylu obowiązków, to chętnie bym tam wrócił.

Podobno we wrześniu 1965 roku Blackout stał się w Rzeszowie sensacją...

Graliśmy w Klubie Łącznościowca. Za pierwszym razem ludzie musieli się do nas przekonać — chociaż już wcześniej, jak tylko gdzieś pokazaliśmy się grupą, ktoś puścił plotkę, że to dopiero będzie kapela... A za drugim razem: szyby powybijane, ulica nieprzejezdna. W ogóle rewolucja w centrum Rzeszowa.

Co tak porwało publiczność? Czy już wykonywaliście jakieś swoje piosenki?

Tak, ale dopiero po tych imprezach naprawdę zacząłem komponować. I to właściwie z konieczności — żeby uzupełnić repertuar. Z początku graliśmy Stonesów i trochę Beatlesów. Może też graliśmy parę kawałków innych kapel, tak po jednym. To, co chodziło w tym czasie w radiu.

Łącznościowców nie przeraziła ta rozróżba?

Nie. Klub na tym fajnie wyszedł. Jak graliśmy — za każdym razem waliły tłumy. Tym występem zmieniliśmy wszystko. Raptem okazało się, że jesteśmy najważniejsi.

Także dla Klubu Łącznościowca?

Klub kupił nam trochę sprzętu.

Czyli jesienią 1965 roku miałeś już przed sobą jakieś perspektywy, jeśli chodzi o estradę...

Zawsze miałem perspektywy. Jak poznałem Loebła, to mu obiecałem, że nagramy płytę, chociaż nie wiedziałem, na czym to polega. I choć nikt mi takiej propozycji nie złożył. Ale wykrakałem, bo niedługo potem były nagrania radiowe, płytowe... Kiedy tylko nagraliśmy coś dla radia — od razu mówiłem o longplayu. To wszystko sprawdziło się, ponieważ w to wierzyłem. I kapela mi się podobała — to miało sens. No i w tamtych czasach po prostu tym się żyło.

Kto występował z tobą w pierwszym składzie Blackoutu?

Staszek Guzek — śpiew, Józek Hajdasz — perkusja, Andrzej Zawadzki — gitara i Krzysiek Potocki — bas. To zawsze będę pamiętał.

A co z Mirą? Kiedy właściwie znalazła się w zespole?

W początku 1966 roku. Niby wcześniej należała do

zespołu, ale była zajęta, bo miała kontrakt z London Beats i po kilka imprez dziennie. Tylko dlatego, że akurat nie było koncertów, pojechała z nami na nasze drugie nagrania w Warszawie. Kubasińska to już było wtedy nazwisko, bo ci London Beats całkiem długo istnieli w Polsce... A my naprawdę żadnych wejść nie mieliśmy, żadnej możliwości pokazania tego, co w Rzeszowie robimy...

Jak doszło do pierwszej sesji dla radia w październiku 1965 roku?

Na nagrania zaprosił nas Mateusz Świącicki po tych rzeszowskich targach. Było to pod warunkiem, że jeszcze weźmiemy ze sobą Jerzego Bąka, który też wystąpił na tamtej imprezie. Miało być na zasadzie, że my fajnie gramy, a on fajnie śpiewa. I jak dostałem zawiadomienie, żebyśmy przyjechali na nagrania, to temu Jurkowi tego nie dałem — zresztą wcześniej nie zgłaszał się do mnie... I pojechaliśmy bez niego. Świącicki powiedział: „Jak to?“, a ja: „No tak...“ Niechętnie, ale nas nagrali. Robił to Sławek Pietrzykowski, który był wtedy właściwie szefem od nagrywania takich kapel jak nasza. Pamiętam, że od razu bardzo mu się spodobał. Mówił o Guzku: „Rewelacja, facet między Buranem a Niemenem....”

Takie wrażenie można odnieść i dziś, gdy słucha się płyt Blackoutu.

Zapis radiowy czy płytowy nie jest w pełni obiektywnym dowodem. Guzek był takim wykonawcą, który albo wszedł do studia i od razu zaśpiewał dobrze, albo nie było wiadomo, za którym razem mu się to uda.

Zakończmy temat pierwszej sesji dla radia.

Nagraliśmy ze trzy numery. Chyba te z targów. I od razu Pietrzykowski zaprosił nas na następne nagrania.

Jerzy Kossela stwierdził kiedyś, że Pietrzykowski, zgodnie z własnym gustem, zmienił brzmienie Czerwonych Gitar. Czy też zmieniał coś w waszych piosenkach podczas nagrań?

Muszę powiedzieć, że nie wtrącał się. Gdyby wtrącał się, to zostałby odepchnięty. Ja od początku miałem jakąś własną wizję i nic nie dałbym sobie narzucić.

Tak więc poszło zadziwiająco gładko.

Z pierwszej sesji hitem było „Boję się psa”, a z następnej — „Anna”. I wtedy już poleciało, bo „Anna” chodziła na okrągło w radiu.

Dlaczego?

Jakoś tak się stało. Dla mnie to była zwykła piosenka. Nawet — zapchajdziura. Ale że nie miałem wtedy dużo numerów... A mój gitarzysta, Andrzej Zawadzki, powiedział: „Słuchaj, to będzie przebój!”

Nie brakowało wtedy u nas dobrych piosenek. Nie były to czasy zbytnio sprzyjające polskiemu rockowi, ale dla naszej estrady — wspaniałe. Festiwale piosenki stawały się wielkimi wydarzeniami nie tylko dlatego, że chciano odciągnąć uwagę społeczeństwa od innych, poważniejszych spraw...

Mieliśmy wtedy wielu dobrych kompozytorów. Już nie pamiętam nazwisk... Tacy ludzie jak Abratowski piękne rzeczy pisali. A jak jeszcze jakiś Amerykanin to w Sopocie zaśpiewał — to już było mistrzostwo świata.

Najczęściej nagrywało się wtedy u nas dla radia, co oznaczało złe, właściwie chałupnicze warunki. Wynotowałem sobie taką skargę Dzikusów z 1966 roku: „...na nagranie jednej piosenki mamy w radiu tylko pół godziny...”

Po prostu przychodziło się i od razu grało i śpiewało. My wszyscy śpiewaliśmy do jednego mikrofonu. I dlatego takie było brzmienie.

Jak to znosiłeś?

Właściwie niewiele zmieniło się od tamtych czasów. W kilka dni nagrywam płytę. A Pietrzykowski to był wówczas orzeł. On tym też żył, зараżał nas entuzjazmem.

Kiedy zdecydowałeś się wynieść, wraz z zespołem, z Rzeszowa?

Już po pierwszych nagraniach myśleliśmy o pozostaniu w Warszawie. No i w końcu przyjechaliśmy na dłużej, żeby wystartować w jakimś konkursie.

Uściślijmy: chodziło o eliminacje Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków, imprezy prestiżowej, ogólnopolskiej, która ciągnęła się przez blisko połowę 1966 roku...

Najpierw oceniali nas w Krakowie. Przy okazji pierwszy raz spotkałem Skaldów. To, że startowali w takiej imprezie, nieco mnie śmieszyło, ale podziwiałem ich za muzykalność. Trochę ich słuchaliśmy, tak przez uchylone drzwi w radiu, gdzie odbywały się eliminacje. Później pojechaliśmy do Warszawy i tam bardzo spodobał się. I publiczności, i jurorom. Dostaliśmy chyba wtedy propozycję od pana Sielickiego z Polskich Nagrań, żeby nagrać longplay. Niosły nas te nasze przeboje...

Zanim nagraliście longplay, był finał wspomnianego festiwalu, w lipcu na stadionie gdańskiej Lechii. Pierwsze miejsce przypadło Skaldom, których później wychwalali recenzenci, lecz wcześniej wygwizdała publiczność. Wam przyznano dopiero trzecie miejsce, na spółkę z grupą Kon Tiki, o której później już nikt nie słyszał. W prasowych relacjach można było przeczytać, że mieliście najlepsze przyjęcie i że poczuliście się pokrzywdzeni werdyktem.

Podczas finałowego koncertu nie chciałem wystąpić, bo byłem obrażony. To, że cały stadion śpiewał razem z nami „Annę” — to jeszcze nic. Bo jak było parlando — publiczność wstała z miejsc i równo z Guzkim je powiedziała! Natomiast Skaldowie niestusznie, moim zdaniem, dostali pierwszą nagrodę, bo byli bez swego lidera. Andrzej Zieliński akurat zachorował, znalazł się w szpitalu. I — umówmy się — był to marny zespół... A wygrał. To była komedia. Trochę taka zemsta Świącickiego, bo myślał, że jak jakiś zespół z Rzeszowa przywiózł, to będzie jego numery grał. Powiedziałem: „Chwileczkę, ale ja tu piszę piosenki!” (*śmiech*). Świącicki już wcześniej kręcił się koło Czerwono-Czarnych i pewnie szukał sobie kolejnych wykonawców. My nagraliśmy tylko jeden jego numer, „Płomienie”, który zresztą nie znalazł się na żadnej z naszych płyt. I tak to wyglądało... Zawsze można się czepiać. Był argument, że zagraliśmy te same numery co na eliminacjach w Warszawie. Idiotyzm. Graliśmy je już w innym składzie, trochę inaczej i nie wszystkie te same. A drugą nagrodę dostały Nastolatki z Wrocławia, z których jeden w trakcie występu recytował wiersze na siedząco...

Już nawet wtedy budziło to wątpliwości co bardziej przytomnych obserwatorów. Jeden z dziennikarzy zauważył w swojej recenzji, że „Nastolatków recytacje Staffa trafiły chyba na niewłaściwy festiwal”.

No, ale w każdym razie było to ciekawsze od Skaldów.

Skaldowie błyskawicznie zrobili karierę jak na ówczesne polskie warunki. Ale wy też...

Skaldów lansowano, bo pasowali do hasła: „Chcecie grać, to musicie chodzić do szkół”. A my wiele zadzięczaliśmy takim ludziom, jak Sławek Pietrzykowski czy Staszek Cejrowski z Polskiej Federacji Jazzowej. Cejrowski wymyślił, że trzeba wziąć laureatów w trasę. Jeździliśmy w kilka zespołów, z aparaturą. Hale, stadiony — to już coś było.. Ale też wcześniej zaczęliśmy grywać po kraju. To już było ciekawe życie, życie estradowe. I już wtedy myśleliśmy, że to będzie nasz zawód. Ja byłem o tym przekonany. I traktowałem to w miarę poważnie, co znaczyło, że zawsze chciałem być solidny. Natomiast z ręką na sercu przyznaję się, że nie ćwiczyłem na instrumencie. Nigdy nie lubiłem prób.

Jaki miałeś wtedy instrument?

Profesjonalną gitarę Hoffnera, którą Mira kupiła od London Beats. Kupiła gitarę i bas tej firmy... Z tą gitarą wyjechałem później do Holandii i tam kupiłem moją miłość: Rickenbakera. I jeszcze Gretscha.

To już może opowiedz mi do końca o swoich gitarach.

Miałem jeszcze jednego Rickenbakera... Ale zawsze byłem chory na Gibsona. Niedawno usłyszałem w radiowej audycji o gitarach, że Fender jest trudniejszym instrumentem, bo Gibson właściwie gra sam. Bzdura! Gdy zaczynałem, większość słynnych gitarzystów grała na Gibsonach... W 1970 roku był taki okres, że miałem Jolanę — czeskie półpudło, które bardzo fajnie wspominał. Zamówiłem już sobie wtedy Gibsona Les Paula w Holandii i to się przeciągało. Więc musiałem pójść do naszego sklepu i coś kupić... I jakoś się nie doczekałem, i gdzieś tak pod koniec 70 roku kupiłem w Warszawie — od chłopaka, który z Anglii przyjechał — takiego Gibsona de Luxe, złotego, trochę poobijanego. Była to znakomita gitara, ale później zamieniłem się z Darkiem Kozakiewi-

czem. On mi dał Gibsona Les Paul Custom, na którego zachorowałem... I trochę źle na tym wyszedłem, bo okazało się, że moja gitara była cenna — podobno unikalny egzemplarz. A wreszcie miałem dosyć tego Les Paula i kupiłem sobie gitarę, której nigdy nie sprzedam — Gibsona Custom L5 S. Wypatrzyłem ją w sklepie w Holandii i sprzedawca nie chciał mi jej dać do ręki, tylko podsuwał mi jakieś japońskie podróbki... Nie używam żadnych patentów, niczego. To dla mnie wygoda, bo do czego bym się nie podłączył — brzmi dobrze. Mam jeszcze Gibsona Semiacoustic, jakieś pudło i bas w razie czego... Kiedyś to miałem wszystko. I własnego Hammonda, i dwa pianina Fendera. Sprzedałem, bo mnie wkurzyło to, co się działo. Z Hammondem było coś takiego, że gdy stał w jakiejś kanciapie, to perkusista mi go porysował, bo ścisnął się tam z panienką. Albo pakuję perkusję, a w werblu jest dziura... Głośnik wyleciał — też ja musiałem kupować... Powiedziałem sobie: do dupy z takim interesem. Ci, co u mnie grają, muszą sami sobie kupować sprzęt! Albo będę brał muzyków już ze sprzętem. Ale w życiu dużo się zmienia i dzisiaj znów zaczynam marzyć, żeby mieć sprzęt dla muzyków. Nie wiem, czy się na to nie skuszę...

Jakich strun używasz?

W 68 roku trafiłem za granicą na struny St. David, dziewiątki, owijane czarnym plastikiem. Gitary zmieniałem, ściągałem stare struny i grałem na nich do końca lat osiemdziesiątych. Wytrzymały dwadzieścia lat — jeden komplet! Teraz gram na różnych strunach. Nie ma znaczenia, jakiej firmy. Muszą być dobre.

Za zajęcie trzeciego miejsca na Wiosennym Festiwalu Muzyki Nastolatków dostaliście nagrodę w wysokości 5 tysięcy złotych. W 1966 roku to już była pewna suma. Czy pamiętasz, na co wydaliście te pieniądze?

Nie pamiętam... Pamiętam, że „Sztandar Młodych” dał nam jakąś nagrodę. Adapter albo wzmacniacz. Pamiętam też, że w kilka lat później, już jako Breakout, dostaliśmy 5 tysięcy nagrody na festiwalu opolskim. I Włodek Nahorny powiedział: „Na bankiet za mało, trzeba by jeszcze 5 tysięcy dorzucić”.

Przy okazji Festiwalu Muzyki Nastolatków Blackout bywał chwalony za opracowania wokalne utworów.

Po prostu byłem w tym dobry. Już u Albrzykowskiego przejąłem sprawę chórków. Do dziś wydaje mi się, że nikt nie robił takich chórków w tamtych czasach. Potem to znienawidziłem, choć dziś — gdy puszcza mi te numery — trochę z zazdrością słucham, że potrafilimy tak śpiewać. Zresztą naprawdę słynęliśmy z tego. W Hali Gwardii były radiofonizowane garderoby i Krzysiek Dłutowski opowiadał mi kiedyś, jak to muzycy Dzikusów wsłuchiwali się w nasz śpiew....

Porozmawiajmy teraz o repertuarze Blackoutu z tamtych czasów. Też przysparzał wam wielu komplementów. Byliście zaliczani do nielicznych „naprawdę oryginalnych” grup. Po tym nieszczęsnym finale „Sztandar Młodych” chwalił was za protest songi, za „udaną próbkę swoich możliwości w robiącym dziś na świecie karierę gatunku”. Mieliście w repertuarze kilka antywojennych utworów, a wtedy było niemal zadekretowane, kto groził światu bombą atomową... Weźmy „Te bomby lecą na nasz dom”, piosenkę przeciwko interwencji amerykańskiej w Wietnamie. Z tekstu Loebła można było wywnioskować, że polska młodzież żyła koszmarami tej wojny, a przecież raczej żyła marzeniami o Ameryce...

Wiesz, kiedy przestaliśmy grać protest songi? Kiedy przyszedłem do radia, przyniosłem nowy materiał i któryś redaktor powiedział mi: „Co? Wojna w Wietnamie? A chuj to pana obchodzi!” Ja mu na to: „Wie pan, ja tylko tekst przyniosłem...” A on: „Niech pan inny przyniesie, to będziemy nagrywać”. I tak to się skończyło.,

Do tego momentu nie miałeś żadnych wątpliwości?

Chyba nie byłem całkiem świadomy. No i w końcu Amerykanie dziś przyznają, że dali dupy z tym Wietnamem. A że nie wolno nam było wtedy przeciw czemuś innemu protestować — to druga sprawa. Uważam jednak, że dobrze się stało, że parę tych protest songów nagraliśmy. Naszej młodzieży też się przydały. Tylko że to wszystko wokół było takie dęte... Jakaś darmową imprezę graliśmy dla tych Wietnamczyków i nikogo nie mogłem na nią wprowadzić. To też było śmieszne.

A może tak przy okazji powiedz, co sądzisz na temat rock a polityka.

Te rzeczy nie powinny się łączyć. Muzyka — w ogóle sztuka — powinna być ponad. Nie powinno to być mieszane. Nie potrzeba.

A jeśli młodzi ludzie chcą wyśpiewywać polityczne teksty?

To co innego. Ale trudno nazwać polityką wykrzykiwanie jakichś śmiesznych haseł na podkładzie muzycznym.

Pozwól, że zapytam cię o twoje poglądy polityczne... Nie tak dawno zagrałeś i zaśpiewałeś w telewizyjnym programie poświęconym Donaldowi Tuskowi...

Dwie partie — liberałowie i Unia są dla mnie ważne i pierwsze w tym wszystkim, co dzieje się w kraju. To są jedyni ludzie, którym wierzę.

Jak się przekonałem, nasi muzycy rockowi raczej unikają takich deklaracji. Ostatnio rozmawiałem z Wojciechem Waglewskim, który powiedział mi: „Mnie te systemy, ta polityka, zupełnie nie interesują. To jest margines życia, chociaż bardzo kłopotliwy...”

Oczywiście, można się tym nie interesować. Ale właściwie wszystko zależy od polityki. I dla mnie jest istotne, co dzieje się w kraju. Jak to będzie się rozwijać. Dlatego nie wyemigrowałem ani dwadzieścia lat temu, ani przed dziesięciu laty. To, że takiego okresu doczekałem jak teraz, to dla mnie chyba najważniejsza rzecz w życiu.

Od polityki wróćmy do muzyki. Do muzyki Blackoutu. W tamtych czasach repertuar, który komponowałeś, był dość szczególną mieszanką. Na waszych płytach można trafić na poetycką balladę i na melodię lokalowego tanga, podaną w rockowym rytmie. Na wyraźne dowody inspiracji anglosaskimi przebojami młodzieżowymi i na niemal harcerskie piosenki...

Wtedy taka była nasza muzyka młodzieżowa. Właściwie wystarczyło, że były gitary elektryczne. Z początku mieliśmy w repertuarze nawet jakąś piosenkę Piotra Szczepanika, którą śpiewał Andrzej Zawadzki. Bo zastanówmy się: jakie wtedy były w kraju wzory? To, co robili Niebiesko-Czarni, podobało mi się tylko wtedy, gdy

śpiewali po angielsku. Dopiero Czerwone Gitary były pierwszym zespołem, który naprawdę potrafił śpiewać po polsku.

/ pierwszym, który miał własny, wyraźnie określony styl. A ty o tym nie myślałeś?

Ciągnęło mnie w stronę rhythm'n'bluesa — takiego jak wówczas pojmowały tę muzykę znane zespoły anglosaskie. Ale z wielu powodów nie byłem w stanie obrać sobie sprecyzowanego stylu.

Jednak na szczęście udało ci się uniknąć choroby polskiego big beatu: pseudoludowości.

Mnie polska muzyka ludowa mierzi. Uważam, że jest to największy syf w Europie. Gdy byłem na Zachodzie i odbywał się gdzieś konkurs zespołów ludowych — to Polacy wygrywali. A przecież bałkański folklor przebija wszystko...

Tym bardziej może zaskakiwać, że na pierwszej płycie — już przecież rockowego — Breakoutu znalazła się twoja piosenka „Wołanie przez Dunajec”, której melodia bliska jest repertuaru Śląska.

To Marek Gaszyński napisał taki tekst. Tekst sugeruje... Nie jest to ludowe.

Może coś więcej o twoich rockowych gustach w czasach Blackoutu...

Bardzo podobało mi się brzmienie Yardbirdsów. Wiadomo: z tamtego zespołu wyszli gitarzyści, na których się uczyłem... Byłem zauroczone nagraniami, które Alan Price zrobił po odejściu z The Animals — „I Put A Spell On You”. Ale nie przeszkadzało mi to, abym przygotował dla Miry piosenkę „Zaśpiewam ci tak”, trochę podobną do jednego z przebojów Sonny And Cher.

Liczę, że powiesz więcej o Animalsach. Po wystąpieniu „Odejść stąd” nie można mieć wątpliwości, że to byli twoi faworyci.

To była kapela! W pewnym momencie nic dla mnie na świecie nie istniało poza nią... Wtedy były takie czasy, że liczyli się tylko Beatlesi, Rolling Stonesi i oni. Jak byłem na Animalsach w Krakowie, to pan Korpolewski, który był takim konferansjerem od tych przyjezdnych, powie-

dział: „Dla przeciwników — grupa numer trzy la świecie. Dla zwolenników, oczywiście, numer jeden ' I taka była prawda. To była dla mnie znakomita kapela, przede wszystkim dzięki Ericowi Burdonowi... Jak się dowiedziałem, że to taki mały człowieczek, do tego biały — to nie mogłem uwierzyć! I to był szok, taki sposób śpiewania — właściwie nonszalancki jak na tamte czasy. Jakby tego było mało: ich organista odszedł, bo nie mógł podróżować samolotami, sam zaśpiewał „I Put A Spell On You” i wypadł prawie tak samo jak Burdon! Rany boskie... Na ich koncercie naprawdę miałem gorączkę z wrażenia. Chyba brawa nie biłem, bo byłem jak zahipnotyzowany. Natomiast Stonesi byli dla mnie za surowi. Ale kapela przetrwała i jest super.

A Beatlesi? Przecież także w Polsce były to czasy Beatlemanii...

Uznaję ich i szanuję ludzi, którzy ich cenią. Jednak dla mnie — mimo wszystko — to był kiepski zespół. I pozostał taki do końca. To był bardzo dobry zespół, ale w muzyce knajpowej, a nie rockowej. Ktoś już kiedyś powiedział, że Beatlesi o dwadzieścia lat opóźnili rozwój rocka przez to, że się tak spodobali... Jak próbowali jakieś rock'n'rolle grać, to było śmieszne. Beatlesi to piękne piosenki, ale od rocka trochę daleko... Od pierwszej kapeli rockowej świata, od Led Zeppelin, dzieli ich przepaść.

Minęło już tyle lat od tamtych czasów, więc chyba możesz się przyznać, która z polskich grup podobała ci się wtedy najbardziej...

Polanie. Nie ze względu na twórczość, a na odtwórstwo... Z Polanami nawet miałem kapelę założyć. Miałem rozpieprzyć Blackout, a z Polan graliby prawie wszyscy: Nebeski, Wander i obaj Bernolakowie. Ale rozeszło się to po kościach. Nie chcę mówić, z jakiego powodu.

Gdy kiedyś robiłem z tobą wywiad dla „Jazzu”, opowiedziałeś mi, jak to Polanie zainteresowali cię autentycznym, czarnym bluesem. Jednak sądząc z nagrań Blackoutu, na blues patrzyłeś wówczas przez pryzmat przebojowej piosenki. Przykładem może być

utwór „Gdzie on, tam i ty”, w którym spróbowałeś nadać bluesowej melodii bardziej chwytliwy charakter...

Wydaje mi się, że mógł to być dobry numer rhythm'n'bluesowy, ale Guzek jeszcze wtedy śpiewał jałowo... Erie Burdon, będąc w Polsce, podarował Piotrkowi Puławskiemu z Polan taśmy z nagraniami czarnych bluesmenów. Posłuchałem tego i to był taki przełom. Zorientowałem się, że to coś, co się nagrywa, śpiewa. Wcześniej, jak brakowało repertuaru, to graliśmy kadencję bluesową. Taka najprostsza rzecz. I jeśli ktoś nie potrafił tego zagrać — mówiło się „do widzenia”. To jest tragedia, gdy ktoś tego nie czuje... A ci Murzyni bazują tylko na tym, że mają blues we krwi. Bo to ma się we krwi.

TRZECIA TAŚMA

...Doszedłem do wniosku, że skoro żyjemy jak na wygnaniu, to ktoś nam musi za to zapłacić.

Jaka atmosfera panowała w bigbeatowej czołówce? Czym różniła się od atmosfery, która dziś panuje na naszej estradzie rockowej?

Trudno mi to ocenić, bo ja w ogóle chodzę bokami. Wprawdzie szeroko znam branżę, ale nie udzielam się w klubach. I właściwie zawsze tak było. Czasami kumple namówili mnie, żeby posłuchać jakiejś kapeli, ale to zdarzało się bardzo rzadko... My byliśmy zaprzyjaźnieni z Polanami, z którymi graliśmy jakieś trasy. A tak to prawie nie znałem tych innych zespołów. Niebiesko-Czarni — mili ludzie, z nimi też jakieś kontakty były. Czerwono-Czarni już wtedy tracili swoją markę... Czerwone Gitary fajnie wypłynęły, ale były trochę odizolowane... Na pewno było mało kapel w czołówce i każda

z nich była inna. Teraz jest dużo, ale są podobne do siebie.

A czy można było Uczyć na koleżeńską pomoc? Czy zdarzało się, że jeden zespół pożyczył sprzęt drugiemu, jak to teraz czasami się zdarza?

Wtedy pod tym względem było kiepskawo. Pamiętam, jak Skaldowie w Hali Gwardii odmówili nam pożyczania piecyków. Też mieli jakieś marności, rodzimej produkcji, ale ładnie to wyglądało... Raczej nie można było liczyć na jakieś pożyczki, a jeżeli już — to odpłatne.

Czyli bigbeatowy świątek rządził się dość okrutnymi prawami. Ale za to — można powiedzieć — nosił się z niemal tradycyjną elegancją. Jeśli o ciebie chodzi, to na jednym ze zdjęć Blackoutu występujesz w najprawdziwszym ciemnym garniturze...

To nie był garnitur, tylko Marek Karewicz ściągnął z siebie marynarkę i kazał mi się w nią ubrać do fotografii. Powiedział, że będę przyzwoicie wyglądał. Na innym zdjęciu jestem w jego koszuli w kwiatki. Tak ubierał kapelę, jak mu się widziało...

W późniejszych latach wychodziłeś na estradę w dzin-sowych strojach, można cię też było zobaczyć w kolorowych podkoszulkach. A ostatnio występujesz zawsze w garniturze...

Nie zastanawiam się nad tym. Raz tak, raz inaczej. Kilka lat temu przyczepili się do mnie w Kongresowej, że nie ubrałem się odpowiednio, i może stąd te garnitury. Ja po prostu mam takie okresy, jeśli chodzi o ubieranie się...

Z Blackoutem po raz pierwszy w życiu znalazłeś się tak bardzo na widoku. Jak to zapamiętałeś?

Kiedyś jechaliśmy z radia do Hali Gwardii, gdzie był spęd kilku zespołów. I wystarczyło, żeby Hajdasz odwrócił bęben napisem „Blackout” do ludzi i już wrzask był do końca.

Jak twoi rodzice zareagowali na sukcesy Blackoutu? I jak w ogóle odnosili się do big beatu?

Tata mnie zaskakiwał, bo na przykład lubił Michaja Burano. Niemena już może mniej, ale — co było ważne w tamtych latach — nie odcinał się od tego. Mama

zawsze chwaliła to, co robiłem, ale — jak sądziłem — tylko dlatego, że byłem jej synem. Oczywiście, były uwagi, że to żaden zawód, że ja właściwie nie pracuję. Że wyjdę sobie, pogram, mam satysfakcję i na tym koniec. Ale, niestety, większość społeczeństwa tak to odbierała i odbiera. Rodzice nie byli zadowoleni, że w 66 roku wynieśliśmy się z Rzeszowa — od tego czasu kontakty były trochę rzadsze. Nadal byliśmy zameldowani w dawnych miejscach, lecz przez dwa lata mieszkaliśmy w Warszawie, w hotelu Warszawa.

Rzeczywiście było was na to stać?

Dobrze zarabialiśmy. Ja sam byłem naszym menadżerem.

Nie wiedziałem o tym twoim talencie.

Nikt nie mógł tego zrozumieć... Już w Warszawie dobił do nas Krzysiek Dłutowski, którego skaperowałem z Dzikusów, i on mówił tak: „No dobra, Tadek, grajmy te imprezy — jak wymyśliłeś — po siedem tysięcy. Ale dlaczego nie zagrać dwóch po trzy tysiące?” Tłumaczyłem mu, że jak zagra te po trzy tysiące, to już nie będzie grał tych po siedem... My za tyle graliśmy, a pozostałe zespoły nie grały nawet za połowę tego.

Dlaczego z takim tupetem żądałeś najwyższych stawek?

Doszedłem do wniosku, że skoro żyjemy jak na wygnaniu, to ktoś nam musi za to płacić. Tu chodziło o imprezy typu fajf, studniówka, bo koncerty w Estradach to były określone stawki i nie mogliśmy tego przeskoczyć. Publiczność w Warszawie od razu nas zaakceptowała. Nie przeszkadzało jej, że nie byliśmy tutejsi jak Dzikusy czy Chochoły.

Wasze przenosiny do Warszawy, latem 1966 roku, zbiegły się z tym, że zrobiliście furorę grając do tańca w klubie Stodoła.

Po prosu byliśmy dobrzy.

A co wtedy wykonywaliście?

To, co nagrywaliśmy. Te same numery.

Nie zawsze utwór udany jako nagranie sprawdza się na koncertach...

Wszystko, co wtedy komponowałem — robiłem pod



Pierwsze, co się grało, to takie rzeczy południowoamerykańskie... Tadeusz Nalepa około 1957 roku (fot. z archiwum T. Nalepy).



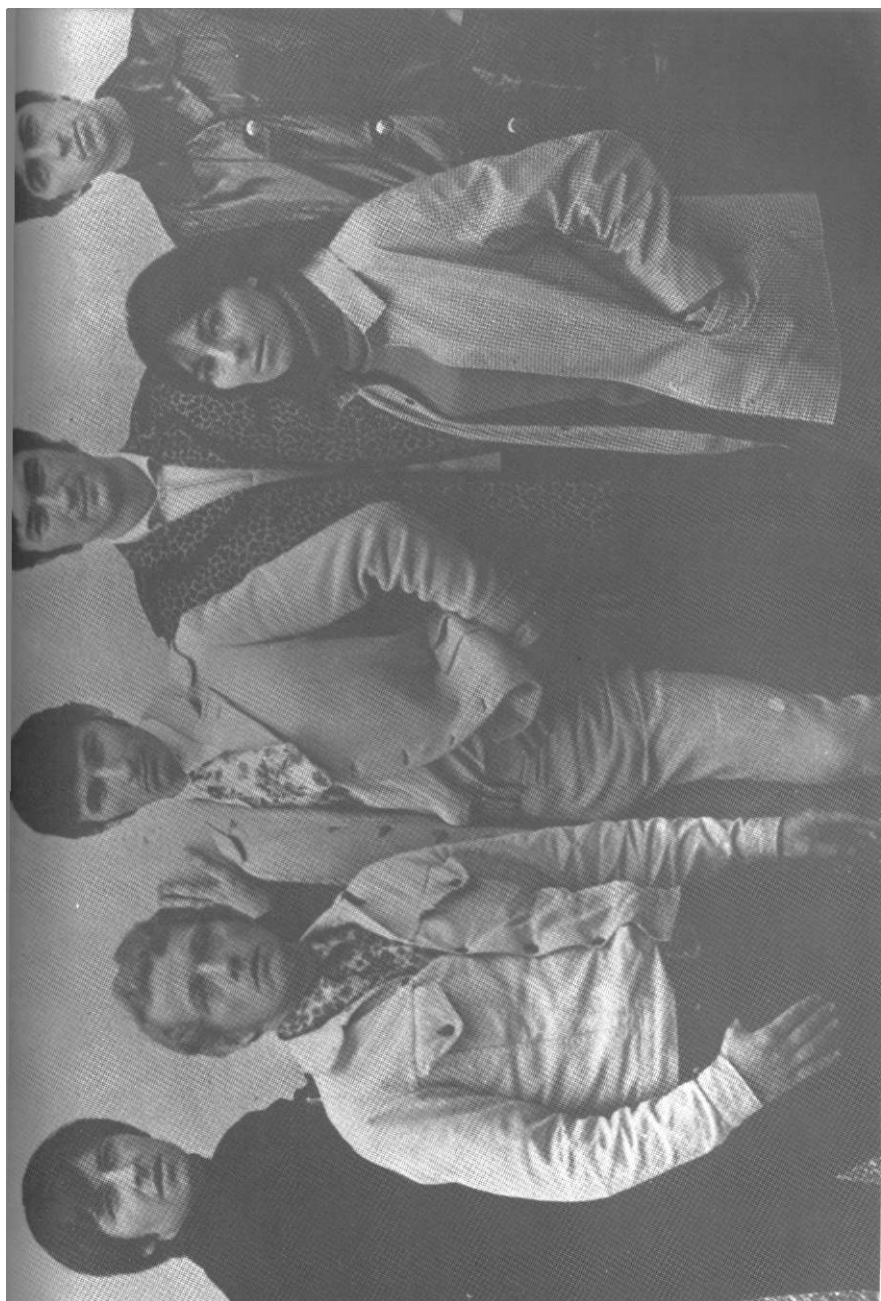
Ponieważ dwie ostatnie klasy robiłem w wieczorówce, jakoś dawało się to pogodzić... Tadeusz Nalepa około 1962 roku (fot. z archiwum T. Nalepy).



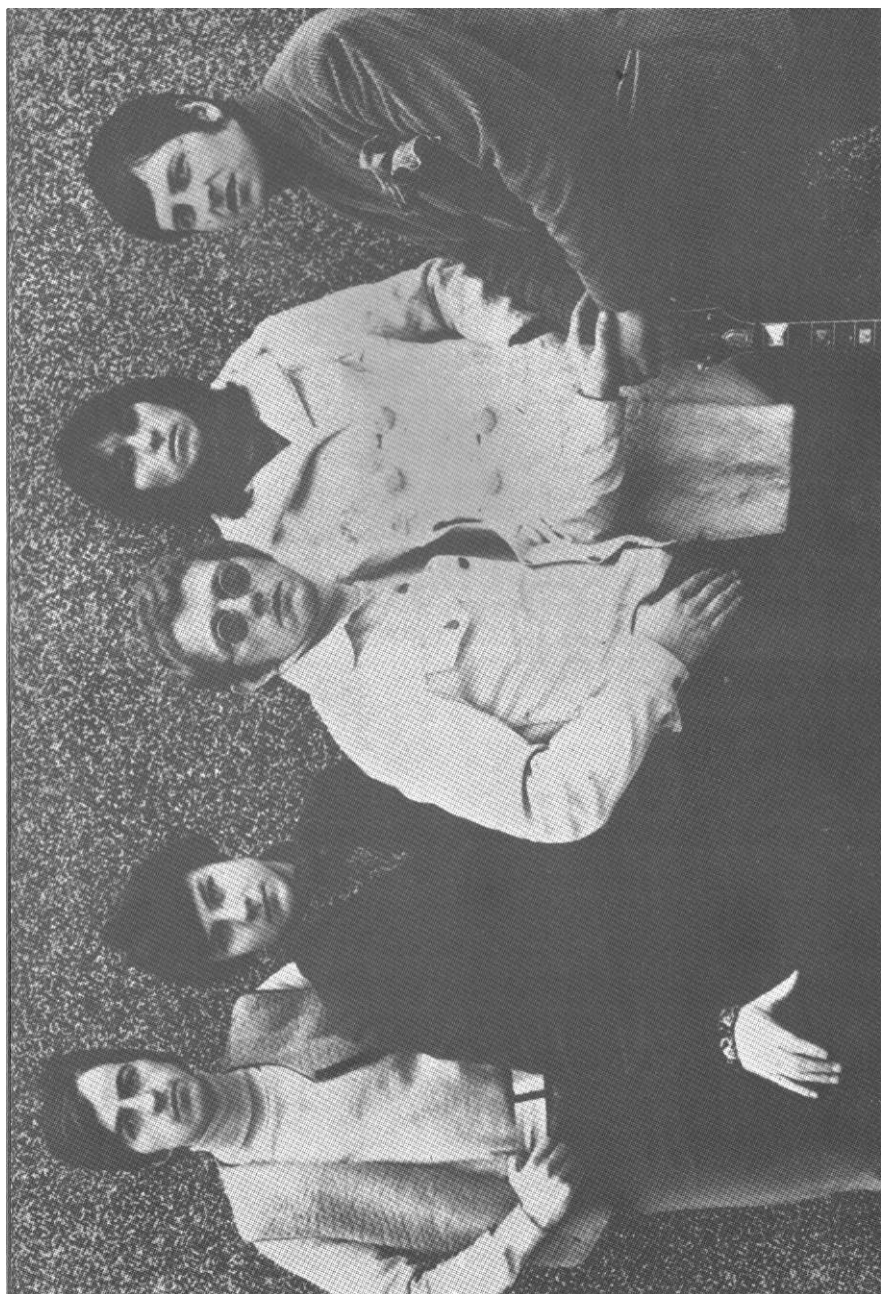
Ja od początku miałem jakąś własną wizję i nic nie dałbym sobie narzucić... Blackout na estradzie warszawskiej Hali Gwardii w 1966 roku, od prawej: Tadeusz Nalepa, Andrzej Solecki (fot. z archiwum T. Nalepy).



Po kilka numerów dziennie robiliśmy z Loeblem. Bywały takie dni... Tadeusz Nalepa i Bogdan Loebel w 1967 roku (fot. M.A. Karewicz).



Dobrze zarabialiśmy. Ja sam byłem naszym menażerem... Blackout w 1967 roku. Od lewej: Tadeusz Nalepa, Józef Hajdasz, Stanisław Guzek, Robert Świercz, Mira Kubasińska, Krzysztof Dłutowski (fot. M.A. Karewicz).



Zieliński zaprzyjaźnił się z Michajem Burano i gdy wypisywaliśmy papiery na wyjazd do Holandii, powiedział, że rezygnuje... Breakout w początku 1968 roku. Od prawej: Tadeusz Nalepa, Mira Kubasińska, Józef Hajdasz, Janusz Zieliński, Krzysztof Dłutowski (fot. M.A. Karewicz).



Każdej polskiej grupie był w tym czasie potrzebny wyjazd na Zachód... Breakout wiosną 1968 roku. Od prawej: Krzysztof Dłutowski, Michał Muzolf, Mira Kubasińska, Tadeusz Nalepa, Józef Hajdasz (fot. M.A. Karewicz).



Od początku, kiedy gram, byłem przeciwny szufladkowaniu. I śmieszyło mnie, że u nas – i w Holandii też – pisali, że jesteśmy underground czy psychedelic... Breakout w Telewizyjnej Giełdzie Piosenki, koniec 1968 roku. Od lewej: Józef Hajdasz, Tadeusz Nalepa, Michał Muzolf, Mira Kubasińska i Krzysztof Dłutowski (fot. M.A. Karewicz).

kątem imprez. A dopiero później to nagrywaliśmy. Myślę, że w kontakcie wykonawców z publicznością czasami pojawia się coś trudno uchwytnego. Coś, co słuchacze — nie zastanawiając się — odbierają jako szczerze lub nie. Po tych wszystkich latach stwierdzam, że publiczność zawsze wyczuje szczerłość. A my zawsze byliśmy szczerym zespołem. Niemalże naiwnym. I mieliśmy te swoje numery z ciekawymi tekstami.

Ktoś wtedy napisał, że teksty piosenek Blackoutu były „ewenementem w tej dziedzinie”.

Czy wszystkie były dobre — to inna sprawa. Ale jak porównuję z Czerwonymi Gitarami czy Trubadurami... I nasza muzyka była bardziej oryginalna. Nie było to grane pod Beatlesów. Graliśmy, co graliśmy, ale nie potrzebowaliśmy grać żadnych czadów, żeby się podobać...

Jednym słowem: idylla.

Naprawdę podobałiśmy się zawsze. Bardzo dobrze nam szło. Z tym że musiałem uważać, żeby nie było rozrób. Tacy Polanie robili wszystko, żeby ludzie łamali krzesła na ich koncertach. A ja robiłem wszystko, żeby na widowni nie łamano krzesel. Wiadomo: gdzieś tam połamali i już tam nie było wjazdu. I muszę się pochwalić, że zazwyczaj mieliśmy kulturalną publiczność.

Podobno jednak bywało też niekulturalnie... Wasi zwolennicy, obecni na koncercie „Jazz-Beat” w grudniu 1966 roku w Sali Kongresowej, dali popalić Zbigniewowi Namysłowskiemu. Jak napisał później wystannik, „Jazzu”, utwory w wykonaniu jego zespołu były zagłuszane przez „gwizdy i tęskne porykiwania za Blackoutami”. Ta impreza — moim zdaniem poroniony pomysł — nie tyle była zapowiedzią narodzin jazz rocka, co potwierdzeniem, że Polska Federacja Jazzowa próbowała sprzedaży wiązanej.

Cejrowski nas zaangażował. Po nas Polanie przyszli do PFJ. A w końcu Staszek wymyślił to nieszczęsne No To Co...

Domyślałem się, iż miałeś pewien uraz do innych przedsięwzięciw estradowych. Trafiłem w „Sztandarze Młodych” na informację, że Estrada Rzeszowska nie

chciała zatrudnić twojej grupy i tylko proponowała pracę niektórym jej członkom.

Jednak były Estrady, które nas chciały. Na przykład — Białostocka.

Dlaczego więc zdecydowałeś się na Polską Federację Jazzową?

Staszek Cejrowski naprawdę zajął się nami. I nam to imponowało, że jesteśmy w Federacji Jazzowej. Poza tym tam była inna atmosfera. Z początku pracowali tam tylko prezes, dyrektor, tłumaczka i księgową... Niestety, na pieniądze czekało się tygodniami. Bo to przelewy, bo coś jeszcze. Takie komunistyczne sprawy.

Koncerty Blackoutu chyba nie odbiegały od ówczesnego schematu: konferansjerzy mówiący dowcipy w przerwach między piosenkami, jakieś piosenkareczki jako dodatkowa atrakcja... Mydło i powidło.

Naszymi pierwszymi konferansjerami byli Jonasz Kofta i Jan Pietrzak, więc chyba nie było tak źle. Oczywiście, przy okazji mieli jakieś swoje numery. Alibabki też coś z nami śpiewały. Takie śmieszne trasy.

Czerwone Gitary w początku swej kariery dokonały wprost przewrotu w naszej rozrywce, bo odbywały się bez konferansjera. Nie miałeś ochoty zapowiadać się samemu?

Mnie interesuje granie. Konferansjerzy mi nie przeszkadzali.

Ale chyba przeszkadzali ci niektórzy muzycy w twoim zespole. Blackout kilkakrotnie zmieniał skład.

Nie było prawdziwych problemów. W końcu przecież oparłem się na muzykach zawodowych, dziś mogę to powiedzieć otwarcie. Prawie wszyscy wcześniej grali gdzieś w knajpach. Jeśli zwalniałem, to tylko dlatego, że miałem na oku lepszych muzyków... Jakiś tam problem miałem z Krzyśkiem Potockim, który czuł się showmanem i już w pierwszym numerze zdejmował marynarkę. Wtedy patrzyłem na niego krzywo i... zakładał ją z powrotem.

Alkohol nie był problemem?

Wtedy nikt u mnie nie mógł nawet piwa powąchać. Dopiero później, w Breakoutach, gdy była już taka wielka popularność, niektórym zaczęło odbijać... Ludzie jednak

tego nacisku nie wytrzymują. W głowach im się lasuje. Ale ten okres Blackoutu był bardzo fajny.

Jednak zakończyło go dość burzliwe rozstanie z Guzkiem, znanym później już jako Stan Borys. Gdy po przeszło dwudziestu latach wspólnie wykonaliście „Annę” w Operze Leśnej, nie był to pomysł żadnego z was, lecz dyrektora BART-u. I na tym — zdaje się — kontakty się skończyły.

Guzek już w Blackoucie zapadł na gwiazdorską chorobę. Pamiętam, że przychodził pierwszy na próby, a później chował się, żebyśmy wszyscy na niego czekali. Zwolniłem go z grupy w pełni lata 1967 roku — w Gdańsku. Jednak jeszcze we wrześniu przyjechał do Warszawy, żeby nagrywać z nami longplay. I właściwie nie dośpiewał go do końca, bo robił jakieś ochy, achy w swoim stylu i go pogoniłem. Dlatego sam zaśpiewałem niektóre numery.

W jakim nastroju byłeś wówczas?

Miałem termin i trzeba było nagrać. Nie było dla mnie problemem, czy jest Guzek, czy też go nie ma. Oczywiście, „Annę” on śpiewał i „Anna” powinna znaleźć się na longplayu. Ale jakby Guzka nie było, to co innego bym tu dał. Przecież nagraliśmy więcej materiału i jeszcze dwie czwórki wyszły z tej sesji. Tak że tragedii nie było.

Jednakże grupa Blackout wkrótce znikła.

Już wtedy nie interesował mnie taki zespół: właściwie grupa akompaniująca kilku piosenkarzom. A sprawa rozwiązała się sama, skoro zwolniłem Guzka. Zresztą autora nazwy.

Dziś już można przypomnieć sobie płytę „Blackout” z kompaktu. Jak ci się jej słucha?

Uważam, że to dobra płyta prywatkowa. I naprawdę mile ją wspominam, chociaż teraz w pewnym sensie odcinam się od niej. Bo jestem rockmanem, a tamto było bliżej knajpy. Ale nie odcinam się zupełnie, bo jest to cząstka mnie samego, która mi się podoba.

CZWARTA TAŚMA

...Oni wszyscy tam byli zaskoczeni. Przyjechał zespół ze Związku Radzieckiego — bo przecież Polska dla ludzi z Zachodu była wtedy Związkiem Radzieckim — i fajnie wyglądają, mają długie włosy i grają nowocześniejszą muzykę niż ich kapele...

Od dawna wiadomo, że to Franciszek Walicki wymyślił nazwę Breakout dla twojego następnego zespołu. Czy jednak nie wymyślił też stylu tej grupy?

Nazwa Breakout bardzo mi pasowała. A jego wkład był bardzo duży, chociaż sprawy muzyczne były wyłącznie moje. Walicki w jakiś sposób był mi potrzebny. Inspirował. Niszczył mnie nieraz, wykańczał. Niektóre utwory przerabiałem wiele razy, ale w końcu coś ze mnie wyciągnął. Dzięki niemu nie zostałem na etapie Blackoutu. Bo przecież mógłbym działać na zasadzie: zespół podoba się, jest dosyć dobry i w porządku...

Walicki jest od ciebie przeszło dwadzieścia lat starszy, a wtedy otaczała go już aura „ojca big beatu” — miał za sobą prowadzenie trzech słynnych zespołów młodzieżowych: Rhythm And Blues, Czerwono-Czarni i Niebiesko-Czarni. Jak się poznaliście?

Wcześniej dostałem od pewnego perkusisty kontrakt do Holandii. Jednak on sam też chciał z nami pojechać i grać. Powiedziałem mu: „Nie mogę tego Józkowi Hajdaszowi zrobić”. No to w końcu stanęło na tym, że zrobię z tym kontraktem, co chcę. I dałem go Niebiesko-Czarnym. I oni właściwie na nasz kontrakt pojechali w 1967 roku do krajów Beneluksu. Natomiast po tym ich wyjeździe — w pewnym sensie nieudanym, bo Krzysiek Potocki rozbił samochód i sporo ich to kosztowało —

Franek Walicki jakby odbił piłeczkę. Przyszedł do mnie z kontraktem na Niebiesko-Czarnych. I zaproponował, żebyśmy razem pojechali do Holandii. W ten sposób poznaliśmy się i zaczęliśmy snuć jakieś plany. Franek dużo opowiadał, co będziemy robić. Moja wyobraźnia tak daleko nie sięgała... Wiedziałem, że będziemy grali trochę inaczej, ale dziś nie mógłbym powiedzieć, że byłem aż tak bardzo niezadowolony z mojego poprzedniego zespołu. Zresztą pierwszy skład Breakoutu to byli właściwie ci sami muzycy co w Blackoucie.

Ciekawe, że Walicki – wynalazca kompromisowego big beatu i już wtedy właściwie weteran – potrafił tak doskonale trzymać rękę na pulsie. Pilnować rockowej mody, dostrzegać nowe, ważne nurty...

Miał lepsze kontakty niż inni. Miał nowe płyty. To on zainteresował mnie trudniejszą muzyką.

Nie chce mi się wierzyć, że wcześniej nie dostrzegłeś tych nowych, bardziej ambitnych stylów.

Już wtedy słuchałem dużo Mayalla. Dużo — jedną płytę miałem! Ale słuchałem jej na okrągło. I Claptona na tej płycie.

Ostatnio sam Eric Clapton twierdzi w wywiadach, że grał wtedy najwspanialej. A ten longplay, o którym mówisz — „John Mayall's Bluesbreakers With Eric Clapton” — jest uznawany od dawna za jedną z najważniejszych pozycji w historii rocka. Kto podsunął ci tę płytę?

Może Tadek Trzciński?

To już wtedy się znaliście?

Mieliśmy nawet razem zakładać Breakout, ale Trzciński pojechał w trasę z Młynarskim.

Powiedziałeś mi, że w tamtym okresie byłeś dość zadowolony ze swoich muzyków, a jednak od razu zaczęły się zmiany personalne. Najpierw odszedł basista Robert Świercz...

Miał powód: wyjechał na stałe do Kanady.

Gdy Breakout zadebiutował w lutym 1968 roku, na pierwszej imprezie z cyklu Musicorama, gitarzystą basowym był Janusz Zieliński.

Wcześniej grał u Namysłowskiego. I dlatego go

wziąłem, że u niego był. I okazało się, że wtedy był to zielony basista. Biegał szybko, ale poczucie swingu miał zerowe. A ja myślałem, że jak się gra z czołowym jazzmanem, to po jakiejś selekcji... Zieliński zaprzyjaźnił się z Michajem Burano i gdy wypisywaliśmy papiery na wyjazd do Holandii, powiedział, że rezygnuje. Chyba jedyny muzyk, którego nie zwolniłem...

/ wreszcie Michał Muzolf został na dłużej basistą Breakoutu.

Zobaczył go gdzieś Walicki. Zadzwoił potem do niego i Muzolf przyjechał. Też za wygodnie z nim nie było, bo albo musiałem mu naśpiewać, albo napisać. Nuty dobrze czytał, ale to nie jest granie... A po latach jak słucham naszych nagrań, to słyszę, jakie tam są byki. Co tam jest grane... Ale — przyznaję się — ja mu te basy pisałem.

Zanim Breakout nagrał cokolwiek, była Holandia. Jeszcze nie opowiedziałeś mi, jak przygotowywaliście repertuar na ten wyjazd.

Przez kilka dni mordowaliśmy w Stodole te inne, nowe numery. Franek nie umiał mi powiedzieć, o co chodzi. Tylko mówił: „Nie tak!” I w końcu zrobiliśmy „Gdzie chcesz iść?” ze starego repertuaru, naszą wersję „Czy mnie jeszcze pamiętasz?” Niemena i parę numerów zachodnich, które jakby miały określić nasz styl na przyszłość. Franek miał taką propozycję: kapele amerykańskie. I to mi pasowało. Zakochałem się w Vanilla Fudge, w ich „You Keep Me Hanging On”.

Jak wspominasz ten pierwszy wyjazd do Holandii?

Jakoś przetrwaliśmy te pięć miesięcy.

Wyobrażam sobie, jaki to musiał być kontrast ze zgrzebną gomułkowską Polską 1968 roku. Czy wtedy właśnie znalazłeś się po raz pierwszy na Zachodzie?

Tak. I wszyscy z zespołu. Dla każdego był to wtedy szok. Może dla mnie mniej, bo jestem powściągliwy. A kiedyś możemy sobie prywatnie porozmawiać, jak to nasi muzycy przeżywali... Gdyby tak dokładnie opisać ten pięciomiesięczny pobyt — byłby to temat na film albo książkę... Hajdasz chciał się tam na siłę żenić. Utrudniliśmy mu to i nie ożenił się. Za to Muzolf się ożenił. I tak po prostu kapela zaczęła się powoli sypać. Do-

stawaliśmy codziennie setki, tysiące listów. Facet, u którego mieszkaliśmy, miał nas dosyć z tego powodu... To były listy od fanów z Polski i na tym jakby wy płynęliśmy. Bo Walicki napisał do Romana Waschko, żeby nasz adres podał w swojej rubryce w „Sztandarze Młodych”. I to od razu tak poskutkowało: listy posypały się workami. Muzolf zadawał sobie trud, otwierał każdy list i zaglądał do środka, żeby sprawdzić, czy ktoś tam czegoś nie włożył... Mieliśmy też inne problemy, bo przecież wtedy był najazd na Czechosłowację. W związku z tym ktoś opluł Muzolfa na ulicy, gdy go rozpoznał... Dostaliśmy propozycję, żeby się od tego odciąć i zostać na stałe w Holandii. Już znaleźli się ludzie, którzy nam dawali mieszkania, wszystko... A ja i Mira mieliśmy taki dodatkowy problem, że zniknął Piotrek, którego zostawiliśmy u jej ciotki... Ciężkie chwile przeżyaliśmy, zanim po kilku dniach się wyjaśniło, że nic złego się nie stało... Także o tyle się nam nie układało od początku, że dostaliśmy paszporty dwa tygodnie później. Jakoś sztucznie wstrzymywano paszport Walickiemu. W końcu dali mu, kiedy powiedziałem, że bez niego nie jedziemy. I pierwsze dwa tygodnie musieliśmy grać za darmo, żeby pokryć koszty kapeli, która za nas występowała w klubie...

Chyba jednak w sumie opłacało się. Podejrzewam, że nie byłoby słynnego Breakoutu bez tego wyjazdu...

Każdej polskiej grupie był w tym czasie potrzebny wyjazd na Zachód. Żeby zobaczyć, jak się gra, jak to wygląda. Żeby nabrać pewności siebie. J właściwie zagrać muzykę bliższą prawdy — nie te pioseneczki.

Wy, jak rozumiem, już przed Holandią mocno stanęliście po rockowej stronie barykady...

Ale na pewno nas ośmieliły występy na Zachodzie. Graliśmy — z jednym wyjątkiem — w bardzo fajnych klubach, gdzie wymagano rocka. I muzycy holenderscy dowiedzieli się, że ciekawie gramy, i zaczęli do nas przychodzić. Oni wszyscy tam byli zaskoczeni. Przyjechał zespół ze Związku Radzieckiego — bo przecież Polska dla ludzi z Zachodu była wtedy Związkiem Radzieckim — i fajnie wyglądają, mają długie włosy i grają nowocześniejszą muzykę niż ich kapele...

Podobno pewnego razu wypadliście w Holandii lepiej niż Smali Faces.

Pod koniec pobytu wzięliśmy udział w koncercie w hali De Dullen w Rotterdamie. Graliśmy ostatni przed przerwą. A oni — pierwsi po przerwie. Mieli gorsze przyjęcie niż my. I miejscowi dziennikarze to opisali. Pewnie to była jakaś ich zemsta, bo Smali Faces bardzo buńczucznie się zachowywali...

Co wtedy wykonywał Breakout poza „You Keep Me Hanging On”?

Program opierał się na moich numerach. Graliśmy też kilka piosenek z repertuaru Julie Driscoll — wykonywała wtedy wspaniałą amerykańską muzykę... Kupiliśmy jej płytę i zrzynaliśmy.

A Jimi Hendrix?

Hendrixa nie graliśmy. Nie miałem takich ambicji ani gitarowych możliwości. Poza tym raz usłyszałem, jak Niebiesko-Czarni grali Hendrixa, i odechciało mi się... Trafił do mnie od razu, ale pod tym względem, że mogłem go słuchać. Nie wyobrażałem sobie, że można tak grać na gitarze. I tłumaczyłem to sobie tym, że był mańkutem... Rockman. Zjawisko. Jako gitarzysta przetrwał do dzisiaj.

Ciekawi mnie, co jeszcze o nim teraz sądzisz?

Nie uważam, że był dobrym technikiem. Grał niechlujnie. Może o Hendrixie nie mówilibyśmy tak dużo, gdyby nie Miles Davis, który go publicznie uznał. Mieli zresztą razem zagrać, ale nie zdążyli. Hendrix to jest to, co tam kiedyś kombinowali muzycy — te powiązania jazzu i rocka. On to miał po prostu w palcach. To był rozrabiaka, który bebeczami grał na tej gitarze. Fajerwerków technicznych nie było: on tym żył. Z drugiej strony jest to śliski temat, bo te jego płacze, kiedy trzymał dźwięk, kiedy głośniki się wzbudzały, to już była nowa technika gry na gitarze.

Jeszcze powiedz mi, jaki był twój pierwszy kontakt z Hendrixem...

Usłyszałem go w „Hey Joe” i zwariowałem: coś wspaniałego. Zresztą z tej piosenki coś mi tam zostało...

Najlepszym dowodem „Gdybyś kochał, hej!”... Uważam jednak, że te aranżacyjne zapożyczenia dodawały tylko uroku utworowi. Ale też po powrocie z Holandii wypowiadałeś się dość dziwnie: „Podczas pobytu za granicą opracowaliśmy nowy program, składający się z najciekawszych pozycji współczesnej muzyki młodzieżowej i uwzględniający wszystkie jej kierunki: free beat, psychedelic, soul, rhythm and blues, blue beat, a przede wszystkim tak zwany underground”. Coś takiego wyczytałem w „Jazzie” z lutego 1969 roku...

To nie są moje słowa. Od początku, kiedy gram, byłem przeciwny szufladkowaniu. I śmieszyło mnie, że u nas — i w Holandii też — pisali, że jesteśmy underground czy psychedelic. To Walicki był od tego specjalistą...

Również nie przepadam za przyklejaniem etykietek, ale coś takiego jak rockowe style niewątpliwie istnieje. I rzeczywiście to, co proponowaliście w tamtych czasach, zbliżone było do ówczesnego rocka psychodelicznego. Nawet tytuł waszego pierwszego longplaya był odpowiedni: „Na drugim brzegu tęczy”. Na dodatek jako bodaj pierwszy polski zespół zaopatrzyliście się w odpowiednio mocną aparaturę, a koncertom towarzyszyły specjalne efekty wizualne: Mira, gdy nie śpiewała, tańczyła w niesamowitym fioletowym świetle.

Takie światła były modne na Zachodzie, to kupiliśmy. Kosztowało grosze, a jaki efekt!

Jeszcze wróć do wywiadu, który cytowałem przed chwilą. Mówisz tam też, że chyba największe wrażenie zrobił na tobie zespół Franka Zappę — Mothers Of Invention. / dość szczegółowo wspominasz ich koncert, na którym byłeś...

To prawda. Widzieliśmy Zappę i bardzo nam się podobał.

A poniżej jest jeszcze Usta mniej awangardowych, ale także — twoim zdaniem — interesujących grup, których miałeś okazję posłuchać w Holandii na żywo: Small Faces, Bee Gees, The Doors, Jefferson Airplane.

Small Faces na pewno mnie nie zachwycili, bo — jak już mówiłem — jakby położyliśmy ich na łopatkach. Jak

mogli mi się podobać Bee Gees? Doorsi — tak! Jefferson Airplane też mnie nie zachwylił. .

Pod koniec 1968 roku zobaczyłem was, jak prawie wszyscy, w Telewizyjnej Giełdzie Piosenki. Roześmianych, bezpretensjonalnych, wykonujących „Gdybyś kochał, hej!” Tak zaczęła się szybka kariera grupy Breakout. Był wielki przebój i były koncerty, które okazywały się szokiem dla naszej publiczności. Wymarzonym szokiem. Twój zespół pierwszy w Polsce grał prawdziwy, nowoczesny rock. Jednak nie obywało się bez pewnych wpadek. W jednej z recenzji piątej Musicoramy, z początku 1969 roku, można było przeczytać, że „poziom występ Breakoutów obniżyła źle wysterowana aparatura, która uniemożliwiła właściwy odbiór śpiewu Miry Kubasińskiej”. / jeszcze coś takiego: „Styl Breakoutów charakteryzują rozwlekłe improwizacje i jednostajnie pulsująca rytmika”.

Mimo że mieliśmy dobrą aparaturę, rzeczywiście brzmiało to nieszczególnie. Drugi problem to sama Mira, która normalnie miała dobry, teatralny głos. Natomiast na koncertach zawsze było jakoś tak, że ją zagłuszaliśmy. Akustycy byli wtedy zieloni i nie umieli sobie z tym poradzić. My też byliśmy dość surowi. Jak zrobiliśmy sobie nagrania z koncertu, to na ogół wypadało to kiepsko.

Przez underground rozumiano wtedy rockową awangardę. No i faktycznie, od pewnego momentu twój Breakout stał się awangardowy jak na ówczesne polskie warunki. I to nie tylko z powodu, że jedyny konsekwentnie trzymał się rocka. W składzie zespołu pojawił się najprawdźwiwszy jazzowy solista, Włodzimierz Nahorny. Czy z tą myślą zwolniłeś w marcu 1969 roku, tuż przed nagraniem pierwszej płyty, organistę Krzysztofa Dłutowskiego?

Nie podobały mi się klawisze w zespole. Raptem przestały mi się podobać i trzeba było coś zmienić. Prawdę powiedziawszy, i ta płyta miała być całkiem inna. Udział Nahornego był pomysłem reżysera dźwięku, Wojciecha Piętowskiego — wtedy także znanego kompozytora piosenek. Nahorny pojawił się w studiu z sak-

sofonem i fletem. I wypełnił mi te dziury, które zostawiłem sobie dla drugiej gitary. Tak że to w ogóle się zmieniło. I podejrzewam, że na korzyść.

Z Nahornym wystąpiliście na festiwalu Opole 69. Wasze żywiołowe i bardzo głośne popisy wstrząsnęły światkiem naszej rozrywki. Stały się artystycznym wydarzeniem i najwyraźniej wywołały też konsternację, bo z festiwalu wróciliście tylko z nagrodą specjalną, ufundowaną przez... waszego opiekuna, Federację Jazzową. A w trakcie telewizyjnej transmisji koncertu pokazano tylko Mirę Kubasińską, bo widok długowłosych muzyków wydał się komuś zbyt drażniący...

W Opolu mieliśmy problemy. Musieliśmy zaczesywać włosy za uszy i właściwie tylko dzięki mojej aparaturze doszło do występu. Bo użyłem tutaj szantażu, a wszyscy jej potrzebowali...

Może później porozmawiamy o tym, jak staliście się bohaterami polskiej bitwy o długie włosy. A teraz zakończmy temat awangardowego Breakoutu. Niejako podsumowaniem był wasz udział w Jazz Jamboree 69. „Jazz” zrecenzował to tak: „Zespół Breakout czerpie nader pokaźny zasób środków z kierunku underground, nader często eksponując uporczywe, schematyczne ostinato... Improwizacyjna partia Nahornego była jedynym czynnikiem w sposób mistrzowski różnicującym formę”. W trakcie tego Jamboree niby był cały blok poświęcony syntezie jazzu z beatem — jak to wtedy pisano — a/e muszę zapytać: dlaczego zdecydowałaś się na tak ryzykowny występ?

Czy się wystąpi, -czy nie — to tylko zależy od organizatorów. Z tego, co zapamiętałem, po koncercie zebraliśmy masę gratulacji. A co było złego? Odważyliśmy się po raz pierwszy wystąpić z dwoma bębnami taktowymi. Dopiero co kupiliśmy drugi zestaw i Hajdasz nie dał sobie z tym rady. Bo nawet próby nie zrobiliśmy — po prostu od razu z Holandii przyjechaliśmy na Jamboree.

PIĄTA TAŚMA

...Walnęli przede mną na kolana, gdy wysiedliśmy z autobusu. Mieli przygotowany jakiś wiersz na mój temat. Pięknie go powiedzieli. Dostałem dreszczy.

Jesienią 1969 roku, sądząc z ówczesnych doniesień, znalazłeś się w niemal wymarzonej sytuacji. We wrześniu i w październiku występowałeś z Breakoutem w Holandii. I była to prawdziwa trasa koncertowa: w Hadze występowałeś nie tylko w Club 192, ale też w sali Congresgebouw. A w trakcie pobytu w Holandii twoją grupę pokazano w tamtejszej telewizji, i to obok takich sław, jak Led Zeppelin i Jethro Tuli. Wróciłeś stamtąd mając w perspektywie następne koncerty i będąc po obiecujących rozmowach w sprawie nagrania płyty dla Po łydo ru... W końcu października – o czym już mówiliśmy – wzięliście udział w Jazz Jamboree, a w listopadzie daliście kilka koncertów w Czechosłowacji i w Berlinie Zachodnim...

Mam to przed oczami, jakbym film oglądał. W Congresgebouw zagraliśmy z Marshą Hunt, akompaniował jej big band tamtejszego radia i telewizji. Gdy Włodek usłyszał, jak grał szesnastoletni chłopak na alcie, to chciał do domu wracać... Fajny był ten Berlin. W filharmonii zachodnioberlińskiej mieliśmy wspaniały koncert. Już byliśmy w hotelu, a jeszcze rozlegało się: „We want more!” W Berlinie byliśmy też na niemieckiej premierze „Hair”. A w Holandii zobaczyliśmy Led Zeppelin. Wybraliśmy się na ich koncert w Hadze. Było to w hali, chyba o dwunastej w nocy. Spotkaliśmy znajomych gitarzystów holenderskich, którzy nadawali na Page'a, że nie tyle dobry, co efektowny... Na koncercie był znakomity. Zresztą cała kapela była wspaniała. Przeży-

łem szok. Jeszcze bardziej podobali mi się niż w nagraniach. Mieliśmy propozycję, żeby grać w pierwszej części koncertów Led Zeppelin, ale Włodek Nahorny powiedział, że nie da rady całej trasy zagrać, że musimy być na Jazz Jamboree. A ja pomyślałem, że bez Włodka to nie miałyby sensu... Albo coś takiego pamiętam... Wjeżdżamy do Czechosłowacji, techniczni razem z Piotrkim Nowakiem niosą przezroczysty worek pełen konserw. I wtedy Nahorny mówi mi: „Tadek, zrobisz z tym porządek albo ja wracam. Nie będziemy nosić konserw do hotelu”. Włodek pilnował w Berlinie, żeby każdy dał cieciewi hotelowemu markę za zanieśnięcie walizek do pokoju. Pamiętam też, że w Czechosłowacji była taka mgła, że prawie nie mogliśmy do Berlina dojechać.

Chyba bardziej niebezpieczne było, że mogliście dostać zawrotu głowy od sukcesu.

Mnie to się nigdy nie zdarza. Uważam, że to wszystko jest wkalkulowane w ten zawód. I do dziś, na szczęście, nie zwariowałem. A tamto było sympatyczne. Ale nie zachwycałem się tym, co mogło być. Że mam propozycję nagrań na Zachodzie i tak dalej. Jakoś traktowałem to normalnie. Zresztą bardzo dobrze kontrolował nas Franek Walicki. Gdyby komuś odbiło, to on by go na ziemię sprowadził. Muzolfowi odbiło i pożegnaliśmy się.

Niedługo potem pojawił się w grupie Breakout wyjątkowy muzyk: Józef Skrzek. Wiem, że zetknęliście się już wcześniej, w marcu 1969 roku w trakcie sesji nagraniowej. Skrzek gościnnie wystąpił jako pianista w piosence „Za siódmą górą”, która dość różniła się od reszty materiału i ostatecznie ukazała się tylko na singlu...

Przy okazji każdej dużej płyty zdarzało mi się nagrywać takie nieco inne utwory. Może chciałem asekurować się? Longplay „Na drugim brzegu tęczy” był u nas czymś nowym. Choćby sposób, w jaki Mira śpiewa tytułową kompozycję... Po naszym występie w Opolu słyszałem, że jest to jakby mówione. A przecież pojawili się wtedy w muzyce rockowej instrumentalisci jak Alvin Lee, którzy tak właśnie śpiewali.

Chciałbym, abyśmy jednak porozmawiali o naszym bardzo uzdolnionym instrumentalście, o Józefie Skrzeku.

Zdaje się, że poznałeś go dzięki temu, że występował w polskim zespole holenderskiej żony Muzolfa, Mariolaine. W zespole, który poprzedzał wasze koncerty...

Nie odpowiadaj za mnie! To było tak, że miałem dobrego akustyka. I ten Grzesiek kiedyś powiedział mi: „Jest tu chłopak, bardzo zdolny, twoje numery gra...” I przyprowadził mi Skrzeka. Skrzek zagrał super na fortepianie i jak wyjeżdżałem w 1969 roku za granicę, to już byłem z nim spiknięty. Powiedziałem mu: „Wspaniale grasz na fortepianie, ale ja potrzebuję basisty, bo Muzolf z Mariolaine odchodzi...”

Jak gdzieś to przeczytałem — odszedł w lecie, po Opolu.

Tak. Wcześniej zagraliśmy jedną czy dwie trasy, kiedy to w pierwszej części Skrzek akompaniował Mariolaine. A gdy rozchorowała się któregoś dnia, to wszystkie numery za nią zaśpiewał! Latem przyjechaliśmy do Świnoujścia, gdzie umówiliśmy się na próby. Frankowi Walickiemu nie spodobał się Skrzek, bo Franek miał jakieś swoje wizje. Zabronił Skrzekowi mieszkać w hotelu. Dlatego przedłużyłem umowę z Piotrkiem Nowakiem, z dobrym basistą z Gorlic, który wszedł po Muzolfie, a z którym już kiedyś w Blackoucie grałem... I powiedziałem Józkowi: „Jedź do domu — ja pozafatwiam sprawę”.

I co?

Rozstałem się wtedy z Walickim. Właśnie poszło o Skrzeka. A wkrótce potem Skrzek dojechał do Szczecina, gdzie rozpoczynaliśmy trasę.

Co wtedy grałście?

Parę numerów Led Zeppelin, między innymi „Whole Lotta Love” i „How Many More Times”... Kilka nowych numerów Breakoutu, kilka starych. Skrzek był od początku absolutną gwiazdą. Zagraliśmy razem ze Skaldami — nie byli dla mnie żadnymi rockmanami, ale zawsze szanowałem Zielińskich jako bardzo dobrych muzyków — 1 Andrzej Zieliński od razu odpadł na punkcie Skrzeka. Taki niepozorny chłopak, a grał na tym basie co trzeba. Jeszcze na dodatek fajnie śpiewał pod Planta... Ten akustyk — prawdę mówiąc — najpierw miał na myśli

Janusza Hryniewicza, dopiero później polecił mi Skrzeka. Hryniewicza już znałem, zresztą później też u mnie pracował. Ale on nie mieścił się w Breakoucie. Był wielkim talentem, ale takim nieogarniętym. A Józek kapitalnie mieścił się w kapeli. Natomiast nie jestem pewien, czy wszystkim naszym fanom to przypasowało, bo jednak zmieniliśmy profil, jeśli porównać z „Na drugim brzegu tęczy”. Do tego Muzolf miał swoje fanki i tak dalej... A z Józkiem to już robiliśmy trochę muzyki. Gdy nagrywaliśmy płytę „70 a”, realizator żartował, że to muzyka na gitarę basową plus zespół. Ale mnie to nie przeszkadzało. Oczywiście, longplay „70 a” mógłby być lepszy, gdybyśmy wówczas byli bardziej dojrzałymi muzycznie.

Breakout ze Skrzekiem coraz bardziej przybliżał się do bluesa...

Właśnie od występów ze Skrzekiem zacząłem serio interesować się bluesem.

Ale też – jak można sądzić z repertuaru „70 a” – starałeś się trzymać dotychczasowego stylu Breakoutu. W nagraniach znów wziął udział Nahorny i nie zabrakło psychodelicznego rocka. Tym razem był to „Dziwny weekend”, a Jacek Grań, czyli Walicki, który wcześniej napisał dla was o „drugim brzegu tęczy”, dopełnił tekst wywołujący już mocne skojarzenia z narkotycznymi przeżyciami... Wydało mi się to doskonałym psikusem, gdy wiosną 1970 roku piosenka ta trafiła na antenę radiową i nawet wzięła udział w jakimś popularnym plebiscycie. Wtedy byłem w licealnym wieku i bawiło mnie to, • ale dziś zachodzę w głowę: jak to było możliwe przy ówczesnym przewrażliwieniu antenowych cenzorów?

Franek miał cudowną umiejętność wymuszania, żeby przeszło. Chodził i gadał, gadał, gadał... Tak samo było wcześniej z „Na drugim brzegu tęczy”. Natomiast trudno mi powiedzieć, skąd brał pomysły na takie teksty. Chyba pisał je na zasadzie mody. Mógł gdzieś zasłyszeć te sprawy, bo jest facetem wielojęzycznym. Chyba po prostu wydawało mu się, że teksty mają być właśnie takie. I bardzo dobrze. Lepsze to było niż te protest songi.

W 1969 roku zaliczano was do undergroundu, do rockowego podziemia. A w następnym roku Breakout naprawdę zaczął niemal podziemny żywot. Zniknęliście z telewizji, następnie zaś – z radiowej anteny... Przyłgnęła też do was etykieta ulubionej grupy rodzimych kandydatów na narkomanów, wążaczy Tri...

Zadzwoiłem kiedyś do matki i słyszę od niej: „Tadziu, to ty nie siedzisz w więzieniu?” Były plotki, przypisywano nam różne brzydkie rzeczy, sprawdzano nasze gardero-by, pokoje. Ponieważ grywaliśmy na Zachodzie, to zdaniem niektórych musieliśmy, oczywiście, zażywać narkotyki.

Zażywaliście?

Nie. No... zrobiliśmy taki show w Sali Kongresowej, na Jazz Jamboree. Przygotowaliśmy sobie skręty, takie grube. Udawaliśmy, że coś tam przepalamy. Naiwne żarty.

W 1969 roku wyłynął w krajowej prasie temat polskich hippisów. Jak łatwo się domyślić: potraktowany bardzo zjadliwie. A twój zespół – z oczywistych przyczyn – stał się ulubioną grupą hippisującej młodzieży. Co o tym wszystkim sądziłeś? Bo Bogdan Loebel niedawno wyznał w telewizyjnym wywiadzie, że niemal czuje się hippisem...

To było ładne z daleka, czyli na Zachodzie. Zresztą wtedy Amsterdam — a tam najczęściej bywaliśmy — stanowił światowe centrum hippisów. Zjeżdżali ze wszystkich stron, spali na ulicach. To było fajne, kolorowe — jeśli mnie nie dotyczyło. Natomiast odbitka tego w Polsce zupełnie mi nie pasowała. Hippis znaczyło facet, który się nie mył. Tak można było powiedzieć. I nie miałem kontaktu z tymi naszymi hippisami. I nie przyznawałem się do nich. Wyrósłem na takiej samej muzyce co hippisi, bo taki był czas, ale to mi było obce.

Długie włosy były sztandarem hippisowskiej kontrkultury. Ty w 1970 roku byłeś muzykiem o najdłuższych włosach na polskiej estradzie. Dowodem — okładkowe zdjęcie „70 a”. Dlaczego zapuściłeś aż tak długie? Wtedy przecież ciężko z tym się żyło, nawet na Zachodzie. Nawet muzycy Led Zeppelin mieli nieprzyjemności z powodu długich fryzur.

Zapuściłem włosy, bo mi to odpowiadało. Długie włosy i zarost dały mi bardzo dużo swobody w graniu. To jest istotna sprawa: człowiek ma w sobie jakiś wstyd, pewne zahamowania. Atak — mogły być jakieś niedociągnięcia, bo to jakby nie byłem ja. Wydawało mi się, że się ukryłem pod tym. Tak to dzisiaj odbieram.

A wtedy dla młodych stałeś się najprawdziwszym idolem. Może pamiętasz jakieś skrajne tego przejawy?

To było nieco później... Przyszła do mnie delegacja pięknych młodych ludzi z ogromną gromnicą rzeźbioną w motywy muzyczne. Walnęli przede mną na kolana, gdy wysiedliśmy z autobusu. Mieli przygotowany jakiś wiersz na mój temat. Pięknie go powiedzieli. Dostałem dreszczy. Nie dlatego, że mnie to dotyczyło. Dlatego, że wszystko to wyglądało niesamowicie... Wkurzył mnie wtedy mój zespół, bo Mira i Trzciniński parsknęli śmiechem. W ogóle ta moja popularność była dla mnie dużym zaskoczeniem. Jeszcze właściwie nie śpiewałem w zespole, bo śpiewała głównie Mira, a już byłem przez publiczność faworyzowany. Były sprzedawane zdjęcia — moje kupowano najczęściej. I chociaż z Mirą byliśmy małżeństwem, nawet zaczęły się między nami takie tarcia...

Hippisowski święty...

Było coś takiego. Ale ja sobie tego nie wybierałem.

Chciałbym zadać ci teraz takie pytanie: czy jesteś religijny?

Jestem nie praktykującym katolikiem.

Czy miałeś kiedy kłopoty z powodu swego wyglądu?

W pewnym momencie przyciąłem włosy i ogoliłem się. Widać to na okładce płyty „Blues”. Musiałem zrobić weryfikację, a słyszało się: „My tych rockowców udupiliśmy...”

Pamiętam, że gdy kiedyś prosiłem cię o zdjęcie do wywiadu, który z tobą zrobiłem, wyciągnąłeś pudło ze swoimi fotografiami i od razu odrzuciłeś te z czasów „Bluesa”. Jak mi wyjaśniłeś: z powodu krótszych włosów. A ja, nosząc wówczas włosy podobnej długości, już miałem na ulicy kilka nieprzyjemnych rozmów, które zaczynały się od „ty, hippis...”

Tak się składało, że mój zespół zawsze miał dobrą

publiczność. Nikt niczym we mnie nie rzucał. Może dlatego nie miałem problemów, że nigdy nie nosiłem peruki...

Porozmawiajmy jeszcze o waszej popularności...

Przekonałem się, co to znaczy totalna popularność. Dzisiaj tamte czasy wspominam sympatycznie, ale też pamiętam, że po tym 69 roku miałem dość tego wszystkiego, o czym marzą muzycy na początku kariery. Nie można było iść normalnie do sklepu. Na ulicy byliśmy wytykani palcami, zaczepiani. Człowiek chodził jak nadęty, nie był sobą. I właściwie od 70 roku zmieniłem wszystko. Poprosiłem mojego nowego menażera, Janusza Woźniaka: „Żadnej reklamy, jak najmniej zdjęć...”

Wychodziło wtedy pismo „Musicorama”, głównie poświęcone muzyce młodzieżowej. W plebiscycie jego czytelników na polski zespół 1970 roku zajęliście dopiero szóste miejsce: za Skaldami, Czerwonymi Gitarami, ABC, Klanem i Trubadurami. Nie demonizowałbym tego wyniku, ale...

Niby zniknęliśmy, a zagraliśmy w 70 roku około czterystu imprez! Natomiast w pewnym sensie nastąpił koniec zespołu Breakout. W lutym pojechaliśmy na Telewizyjną Giełdę Piosenki, w której mieliśmy wystąpić. A ostatecznie przed kamerę trafiła tylko Mira, bo reszty zespołu nie wpuszczono na plan z powodu długich włosów. Wtedy chyba poszło o włosy Skrzeka, takie kręcone, afro. I chyba Niebiesko-Czarni nam „pomogli”. Wystarczyły ich śmiechy — to, że zwrócili na niego uwagę innych osób... Wpisano nas na czarną listę i od tej pory nigdy już nie wystąpiliśmy w telewizji.

Długo cię to irytowało. Jeszcze w 1973 roku narzekałeś na łamach „Non Stopu”: „Telewizja w ogóle nie jest nami zainteresowana. Sądzi się pochopnie, że jesteśmy zespołem hippisowskim. Ponadto utarło się przekonanie, że nie należy nas pokazywać...”

Wcześniej znajomy przyniósł mi taką wypiskę z radia. Nie przeraziło mnie to, że jestem na cenzurowanym, bo — podobno — gram muzykę proamerykańską. Przeraziło mnie, że dziennikarzom radiowym zakazywano

tam nosić dłuższe włosy i pozwalano chodzić w dżinsach, ale — polskich.

W PRL wszystko bywało sprawą polityczną. Jeszcze przeszło dziesięć lat później Maanam miał grube nieprzyjemności, bo nie wystąpił na koncercie dla radzieckich gości. Jak to się stało, że Breakout nie brał udziału w propagandowych imprezach?

Nigdy nie byłem zmuszany do niczego. Nigdy nie miałem problemów paszportowych, mimo iż kilku moich muzyków zostało na Zachodzie podczas wspólnych wyjazdów. Nigdy nie byłem nigdzie wzywany. Oczywiście, jakieś głupie sprawy były. Jak na przykład w początku Breakoutu zaproponowano, abym wystąpił na Festiwalu Piosenki Żołnierskiej. Powiedziałem dyplomatycznie: „Bardzo chętnie, ale w tym czasie będę za granicą”. A człowiek, który ze mną rozmawiał, dyrektor tego festiwalu, odpowiedział: „To ja panu załatwię, że pan za granicą nie będzie”. Poszedłem wtedy do kogoś, kto miał różne wejścia i odkręcił to. Takie rzeczy się zdarzały.

Wróćmy do twojego grania ze Skrzekiem.

Graliśmy razem do późnej jesieni 70 roku. Wyglądało na to, że zrobimy superkapele. Miał dobić do nas Stefan Płaza, który akurat wrócił z Holandii i uchodził za naszego najlepszego bębniarza rockowego. Zresztą zasłużenie.

/ nagle wszystko przysto...

To było po jakimś koncercie. Oglądaliśmy telewizyjną transmisję z meczu. Chyba to był mecz Górnika z Legią... Wiadomo, Józek Skrzek grywał kiedyś wyczynowo w piłkę nożną i rzeczywiście interesował się tym. A obok siedział Józek Hajdasz, który na piłce się nie znał. Coś tam powiedział niefachowo na piłkarzy Górnika i zrobiła się z tego awantura. I Skrzek obraził się na wszystkich, bo mu zwróciłem uwagę, że nie powinien się tak zachowywać.

SZÓSTA TAŚMA

...Jak była u nas próba, to sprawdzałem wszystkich, czy umieją grać w ping-ponga. Albo w piłkę nożną...

Od kiedy zacząłeś myśleć o sobie jako o artyście?

W ogóle nie lubię słowa „artysta”. Myślę o sobie jako o muzyku i to mi wystarcza.

Tę okładkę zna chyba każdy fan rocka w naszym kraju... Długowłosa mężczyzna w dżinsowej kurtce i w rozszerzonych dżinsach, z gitarą pod pachą, prowadzi za rękę małego, dumnie kroczącego chłopca. Czyli ty i twój syn Piotr. A płyta stała się szybko klasyką polskiego rocka. I jak wynika z różnych ankiet – choćby zdaniem czytelników miesięcznika „Tylko Rock” – nadal jest ogromnie popularna... Czy pogodna atmosfera, która emanuje z okładkowego zdjęcia „Bluesa”, odpowiada temu, co działo się w studiu Polskich Nagrań w początku 1971 roku?

Bardzo fajnie nam się pracowało. Bardzo szybko poszło. Jednak coś tam wcześniej popróbowaliśmy, choć – zgodnie ze swoim zwyczajem – teksty i tak śpiewałem z kartki.

Jak sądzisz, dlaczego „Blues” okazał się u nas tak wyjątkową płytą?

Zebrała się fajna ekipa. Na pewno ciekawostką był udział Dariusza Kozakiewicza i to, że nagraliśmy muzykę, którą już grywało się u nas, ale właściwie nikt nie miał odwagi zagrać na estradzie. No i te numery, które zrobiłem, to jakby pierwsze polskie utwory bluesowe, z odpowiednio napisanymi tekstami.

W dwa lata później Bogdan Loebel powiedział w wywiadzie dla „Non Stopu”: „Pisząc bluesy – piszę o sobie, o swoich sprawach. To mi odpowiada...”

„Kiedy byłem małym chłopcem” napisał dla swojego

syna, który jest w wieku mojego Piotrka. Tylko później to się tak ze mną zrosło... Odkąd w Blackoucie zawiązaliśmy z Bogdanem spółkę autorską, ja się do tych spraw nie wtrącałem, chociaż nie wszystkie teksty mi się podobały. Robiłem muzykę i jakoś to leciało. Ale jeśli idzie o repertuar bluesowy — najpierw dogadaliśmy się, jak te teksty powinny wyglądać, o czym mówić. I z tego, co w ten sposób powstało, nadal jestem zadowolony.

Wtedy zadowolony też byłeś z Kozakiewicza... W jaki sposób odkryłeś jego talent gitarowy?

Darek przypadkowo trafił do zespołu. Potrzebowałem basisty na miejsce Skrzeka i chyba Trzciniński przyszedł, powiedział: „Słuchaj, jest tu taki Kozakiewicz. Grał na gitarze, to przyjdzie i zagra na basie...” Gdy usłyszałem, jak on gra na gitarze, to powiedziałem: „Szukamy basisty!” Z kolei Darek przyprowadził mi Goleniewskiego. A z Trzcinińskim już wcześniej przymierzaliśmy się do nagrania takiej płyty. Dużo tego Mayalla słuchaliśmy...

„Blues” to twoje zgrabne utwory o chwytliwych melodiach albo wpadających w ucho riffach. To zarazem przegląd możliwości, jakie w owym czasie niosła ze sobą bluesowo-rockowa konwencja... Można też spojrzeć na tę płytę inaczej. Wyszukać coś właśnie w klimacie Mayalla — jak „Kiedy byłem małym chłopcem”. Albo odkryć aranżację pod wrażeniem Free — w „Ona poszła inną drogą”. Czyli jakby prześledzić twe ówczesne fascynacje, chyba zresztą nie tylko twoje...

Jak się dużo materiału robiło, to nie można było myśleć o wszystkim. Muzycy byli trochę zagubieni... Potrzebny był jakiś -schemacik, na którym budowało się numer. I to było wygodne dla takiego basisty jak Goleniewski... Nie zgadzam się z tym, co powiedziałaś na temat „Kiedy byłem małym chłopcem”. Uważam, że akurat ten numer jest bliżej Petera Greena. Już w czasach „Bluesa” najbardziej inspirował mnie Green... Wyjątkowo mi odpowiadał. Pieścił każdy dźwięk — a ja nie lubię gęsto grać. Zazdrościłem mu wspaniałego wibrata.

Będę się bronił: przecież Peter Green terminował w zespole Mayalla. A swoją drogą to zastanawiające, że

prawie od razu publicznie przyznawałeś się do tej swojej fascynacji.

Takie były czasy. Wtedy w Polsce muzycy słuchali, co się gra na świecie, choć nie wszyscy przyznawali się do tego. A dziś uważają, że jak nie będą słuchać, to wymyślą coś nowego.

Bardzo srogi recenzent ówczesnego „Jazzu” pochwalił „Blues” za partie instrumentalne. Ale też od „Bluesa” nasiliły się kierowane pod twoim adresem zarzuty wtórności. Co dziś możesz na to odpowiedzieć?

W rocku właściwie do tej pory jedni ściągają od drugich. I jest to normalne w każdym rodzaju muzyki. Jeżeli chcemy utrzymać się w stylu, to podobieństwo musi być. Tak jest w tangu. Tak jest w swingu...

Wypowiadając się dla „Sztandaru Młodych” latem 1971 roku, tłumaczyłeś, że Mirę interesuje raczej pop music i że podczas koncertów Breakoutu będzie miała swoją część... A mnie pewnego razu powiedziłeś na temat „Bluesa”: „Miałem ten komfort, że sam śpiewałem wszystko”.

Mira jakoś nie mogła odnaleźć się w Breakoucie. Zmuszałem ją do śpiewania z ostrym, rockowym akompaniamentem... Postanowiłem więc działać dwutorowo. Sam miałem kontynuować ten bluesowy nurt, a Mira to, co wcześniej odpowiadało jej najbardziej w Blackoucie i Breakoucie.

Ale jak świadczy jej pierwszy „osobny” longplay, „Mira”, niekiedy nadal jej podsuwałeś typowo rockowe utwory, oparte na riffach.

Były też piosenki trafione, które zaśpiewała bardzo ładnie — na przykład „Zapytam ptaków”...

Tak się wzbraniałeś przed nagrywaniem cudzych kompozycji, a na „Mirę” trafiła piosenka „Na własność miałam cały świat”, określona jako melodia ludowa.

Nagrałem piosenkę Marka Sewena, wtedy dyrektora programowego Polskich Nagrań, i podpisało się ją „muzyka ludowa”, bo ją chyba trochę przerobiłem.

Tajemnicze to wszystko...

Jakbym nie chciał nagrać, tobym nie nagrał... Pomogła mi ta piosenka w Holandii, kiedy mieliśmy nagrywać

longplay dla Polydoru. Facet, który za to odpowiadał - bo ja nie miałem nic do gadania — jako pierwszy numer wybrał właśnie ten. I powiedział, że cała płyta powinna tak wyglądać. Ja mu na to: „Dziękuję, nie nagrywamy!” Ta piosenka nie była w stylu, ale myślę, że pasowała, bo Mira miała ciągoty do balladowych rzeczy. Te ballady wychodziły jej najlepiej.

„Mirę” nagrał już skład bez Kozakiewicza, i jest to ostatnia płyta Breakoutu, na której zagrał Nahorny...

Jak wziąłem do zespołu Kozakiewicza, to byłem nim zafascynowany. Wydawało mi się, że długo tak przetrwamy. Jednak Darek nie przyszedł, gdy nagrywaliśmy „Mirę” — podobno miał jakieś kłopoty z dziewczyną. I ponieważ nagraliśmy te podkłady bez niego, to uważałem, że nie ma sensu próbować dalszej współpracy.

A Nahorny?

Z Darkiem to rzeczywiście było rozstanie... Włodek Nahorny pracował z nami tylko z doskoku. Oprócz Opola, Jazz Jamboree i trasy gdańskiej właściwie nie grał z nami w Polsce. Chyba jeszcze zagrał na stadionie w Chorzowie... A tak — tylko na wyjazdach zagranicznych. Mimo to doszło do sytuacji, która od pewnego momentu przestała mi odpowiadać. Ludzie kupowali nasze płyty, słuchali... I później przyszedł do mnie ktoś przed koncertem i zapytał: „Będzie Nahorny?” Jak się dowiedział, że nie — usłyszałem: „To dziękuję...” I poszedł sobie. A zespół to jest zespół. I też jakbym wtedy odchodził od mojej miłości do saksofonu.

Jak w tamtych latach widział samego siebie Nalepa gitarzysta? Czy kiedykolwiek czułeś, że masz w kraju gitarowych konkurentów? Gdy rozmawiałem z tobą w 1974 roku, odniosłem wrażenie, że uważnie śledziłeś, co działo się w tej dziedzinie: wymieniałeś wtedy Jarosława Śmietanę jako bardzo obiecujący młody talent. I sprawdziło się, tyle że w jazzie...

Ja już wtedy tylko czekałem, kiedy zaczną chwalić mnie za własny styl. Dlatego nie odczuwałem konkurencji. Ale fakt, że był taki okres, że jak zobaczyłem gitarzystę na widowni, to mnie paraliżowało...

Kiedy to było?

Gdzieś tak na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dopiero jak w Holandii w 73, 74 roku zaczęli mnie chwalić, porównywać z Claptonem, to mi ta trema przeszła.

Już chyba najwyższy czas, abyś powiedział coś na prawdę od siebie o Ericu Claptonie.

Clapton jest genialny na tej płycie z Mayallem i kiedyś trochę tam z niego podłapałem. Parę dźwięków — na ile ciepłości starczyło... Jest mi bardzo bliski. Ja go czuję. Po latach nie uważam, aby Cream był aż taką rewelacją, jak mi się kiedyś wydawało. Z kolei w Derek And The Dominos dużo rzeczy mi się podobało, ale widać też było, że nie jest tam sobą... Nie uważam Claptona za dobrego kompozytora. Natomiast chyba nie muszę go tu wychwalać jako gitarzysty. I wokalnie bardzo się poprawił:..

Czy te komplementy, które usłyszałeś w Holandii pod swoim adresem, odniosły tylko dobry skutek?

Nigdy nie myślałem o sobie jako o soliście. Zawsze koncentrowałem się na tym, aby cały zespół wypadł dobrze.

A jak znosiłeś krytyczne recenzje? Nawet w latach największych sukcesów Breakoutu było ich sporo. Oto próbka... /c/, czyli Kazimierz Czyż, recenzując imprezę z cyklu „Musicorama” w „Jazzie” z września 1972 roku, napisał o twoim zespole, że „jeden utwór zagrał nawet poprawnie, lecz już po chwili zaczęły dziać się rzeczy niezwykle. Permanentne fałsze, gubienie — prostego wszak — rytmu, huk, łomot, charczenie głośników, a przy tym wszystkim solówki”.

Nie powiedziałbym, że mnie to w ogóle nie obchodziło. Oczywiście, wołałbym dobre recenzje i zdawałem sobie sprawę, co u nas było niedobrego. Na pewno nie tylko mnie to dotyczyło, nie tylko mojego zespołu, że dziennikarze próbowali popisać się swoimi złośliwościami. Tu akurat chodzi o pana Czyżę, który jest muzykiem, ale trudno byłoby mi odpowiedzieć na te zarzuty, bo już nie pamiętam tego koncertu...

W składzie, który nagrał płytę „Mira”, zabrakło też muzyka towarzyszącego ci od początku Blackoutu —

Józefa Hajdasza. Później wrócił on jeszcze na jakiś czas do zespołu, ale co wtedy się wydarzyło?

Wiadomo, że Józek pił. Ale — nie na imprezach. Tylko raz mu się zdarzyło, że przyjechał na koncert, do Chrzanowa, zupełnie zalany. Jednak wtedy miał powód: wracał z pogrzebu narzeczonej... Coś tam musiało być, że wzięliśmy na jego miejsce Jasia Mazurka. Dokładnie tego okresu nie pamiętam. Pamiętam, że trochę wcześniej odpadłem na punkcie Andrzeja Tylca. Bardzo mi pasował. Ale sam zrezygnował i miał głupi tekst odchodząc. Powiedział, że nie będzie grał takiej skomplikowanej muzyki, że jeszcze nie nauczył się grać na cztery...

Rzeczywiście dziwne, bo wcześniej grał w grupie Romuald And Roman i u Niemena...

Mówił tak, jakbyśmy wtedy grali jakieś łamańce. W końcu zobaczyłem go grającego w dixielandowej kapeli. Potem wrócił. Potem ostro pił — tak że musieliśmy się z tego powodu rozstać... Na ogół zmiany personalne w zespole były z powodu alkoholu.

Następna płyta, już z 1972 roku, również była udana i bardzo się podobała. / też była mocno bluesowa. Zawsze zastanawiał mnie jej dziwny tytuł — zresztą zapożyczony od jednego z utworów... Kto wymyślił to „Karate” i dlaczego?

To chyba wymyśliła Mira. Nie wiedziałem, jak ten numer nazwać. Ponieważ był instrumentalny, więc wymyśliłem jakiś głupi tytuł — „Zostawimy klocki w lesie” czy coś podobnego... I tak mówiło się: „Klocki”; Gdy doszło do nagrywania płyty, chciałem ją nazwać „Judo”. Bez sensu...

Odzywało się twoje zamiłowanie do sportu?

Jak była u nas próba, to sprawdzałem wszystkich, czy umieją grać w ping-ponga. Albo w piłkę nożną... Jak ktoś nie umiał grać, to — niestety — do zespołu nie miał wstępu.

Sam mi powiedziałeś, że Hajdasz nie miał pojęcia o piłce nożnej..

Ale on jeszcze grał w okresie, kiedy nie angażowałem piłkarzy.

Zagraliście jakieś mecze jako zespół?

Oczywiście. Kiedyś graliśmy z chłopakami z jakiegoś technikum górniczego w Wałbrzychu. Przy hotelu, w którym spaliśmy, było boisko... No i ci chłopcy z nami przegrali. Jak już w tym wieku pali się papierosy — to jest afera... (*śmiech*) Nie mieli szans. Z tym że jak zobaczyłem Zbyszka Wesołowskiego wyrzucającego aut, to pomyślałem, że muszę zmienić perkusistę.

Wesołowski grał w Breakoucie w 1975 roku. Cofnijmy się jeszcze do „Karate”... Wiadomo, że to sztuka walki. Twój zespół bywał wciągany w jakieś rozróby?

Zdarzało się. Pamiętam, jak siedzieliśmy w hotelowej restauracji w Bydgoszczy i przyszedł Pawlik, basista z Krakowa. Chłopcy zapytali mnie, czy mogliby się z nim napić. Zezwoliłem, powiedziałem, że zamówimy pół litra dla wszystkich. Jeszcze nie zaczęliśmy, a tu pojawił się jakiś natręt i chciał tańczyć z Mirą. Ona powiedziała mu, że nie tańczy. A ten nie ustępował, położył jej rękę na ramieniu. Mówię: „Weź te gable!” To on do mnie. Odskoczyłem, a Trzciński go gdzieś tam uderzył, pogonił. I poszliśmy sobie do pokoju. Ale Trzciński postanowił faceta załatwić. Trzcina jest bojowy, ostry, wychował się na Pradze, z głowy wtedy bił... Goleniewski poszedł zobaczyć, gdzie podział się ten facet. I jeszcze go nie zobaczył, jak tamten rozbił nim stół. Później dowiedzieliśmy się, że był to gość od judo czy karate, który uczył milicjantów. No, ale Trzciński wtedy faceta zaraz rozniósł. Trzcinę za to zamknęli i rano musieliśmy go wykupić z milicji.

Breakout z Trzcińskim i Goleniewskim nagrał jeszcze jedną płytę: „Ogień” Miry Kubasińskiej... Przeszła jakby nie zauważona, a przecież jest jedną z najlepszych, najbardziej artystycznych i najlepiej zagranych płyt w twoim dorobku.

Mira była wtedy w nie najgorszej formie, choć zawsze uważałem, że może śpiewać lepiej. My też — moim zdaniem — mogliśmy lepiej zagrać. Z pewnością dużo wniósł Płaza. Kawał muzykanta — to trzeba powiedzieć.

Może tak przy okazji: wymień swoje ulubione utwory Blacko u tu i Breakoutu...

Jestem mile zaskoczony, że są numery z okresu Blackoutu, z których byłbym zadowolony, gdybym dziś je napisał: „Odejść stąd”, „Uwierz, mamó”, „Powiedz swoje imię”, „Nie przechodź obok mnie”... Natomiast z czasów wczesnego Breakoutu nic mi tak naprawdę nie pasuje. „Gdybyś kochał, hej!”, „Poszłabym za tobą” — to mi Walicki narzuczał. Przyznaję, że to on sobie wymyślił ten styl... Repertuar Breakoutu to w ogóle był straszny rozstrzał: począwszy od zwykłych piosenek poprzez — nazwijmy to górnolotnie — utwory rockowe do bluesów... Obie moje pierwsze płyty bluesowe bardzo lubię. W ogóle właściwie lubię całą działalność Breakoutu. To byłaby trochę paranoja, gdybym chciał tu wymieniać utwory, bo na każdej płycie Breakoutu coś lubię.

A co lubisz na „Ogniu”?

„Wielki ogień”.

Zupełnie nietypowa pozycja w twoim dorobku: trochę jakby kantata.

Napisałem to chyba pod wrażeniem jakiejś piosenki Marka Grechuty. Wtedy wszyscy słyszeli Grechutę, bo dużo chodził w radiu. I na pewno Grechuta z Anawą wniósł duży wkład w to, co wtedy było u nas ciekawe.

Dlaczego przestał istnieć skład z płyty „Ogień”?

Płaza został w Holandii. Wtedy — w 73 roku — Mira i ja mieliśmy tam wypadek samochodowy. Zdarzyło się to przed występami. Była straszna mgła, samochód prowadził Jurek Chrzanowski, wtedy nasz menażer. Mira wylądowała w szpitalu, Jurek też. Ja miałem poszarpane palce i rozbitą głowę. Tak że nie byłem w stanie grać. I wtedy Płaza został. Zresztą już wcześniej nosił się z tym zamiarem. Ale jak po roku następny raz byliśmy w Holandii, to chciał z nami wracać. Ostrzeżono nas, że z jego powodu moglibyśmy czekać godzinami na punktach granicznych. A my spieszyliśmy się do Polski. Ważną sprawę mieliśmy: pierwszą komunię Piotrka.

SIÓDMA TAŚMA

...Nieskromnie powiem, że dziś już na mnie ktoś może się wzorować.

Czy masz skłonność do hazardu? >

Lubię pokera. Jak za dużo przegram, to robię sobie kilka lat przerwy. Ale więcej wygrałem w karty, niż przegrałem.

A jak to było — po Blackoucie — z twoimi zwykłymi zarobkami?

Zawsze byłem zamożnym człowiekiem. Ale, przykładając dzisiejsze normy, straciliśmy razem z Loeblem na tantiemach autorskich po około miliona dolarów. Na koncertach — drugie tyle... Komuna zabierała na inne rzeczy. Jazz był wtedy u nas dofinansowywany. I dlatego teraz leży... Dopłacało się do każdego fotela w teatrze... My rockmani jakoś przetrwaliśmy. Może to nie sztuka, ale — jak widać — wystarcza, że jest rock'n'roll.

Jesteś oszczędny?

Właściwie nie oszczędzam, bo zawsze może przyjść taki moment, że w jeden dzień będę zarabiał tyle, ile wcześniej w ciągu miesiąca. Pamiętajmy, że nie tak dawno były u nas czasy, że pensje dyrektorskie wynosiły — w przeliczeniu — 20 dolarów... Raz chciałem być przezorny i o mało co nie straciłem dużej sumy w głupi sposób... To było chyba w 74 roku. Przyjechaliśmy z Holandii z gotówką. I przed trasą — bo jechaliśmy do Białegostoku — schowałem te pieniądze w domu. Po trzech tygodniach wróciliśmy i Mira mówi mi: „Dawaj pieniądze!” I panika, bo okazało się, że ich nie mogę znaleźć. Sprowadziłem kobietę medium, powiedziała, że są gdzieś koło telewizora, ale ich tam nie było. Zupełnie zapomnieliśmy, że część gratów wywieźliśmy do domu, który kupiliśmy w Józefowie... Tak minął rok, może dwa. Kiedyś jakiś głośnik odkręcałem w Marshallu, siedząc na stołku od perkusji, i mój syn Piotrek mówi: „Tato,

dlaczego w tym stołku jest schowany jakiś plastik?" Powiedziałem mu, żeby mi nie przeszkadzał, a tu nagle olśnienie! Przypomniałem sobie, że do tego pękniętego stołka wsunąłem kopertę z pieniędzmi... Potem była straszna balanga, pochorowaliśmy się z Goleniem na drugi dzień.

Czy przyjaźnisz się z muzykami swoich zespołów?

Oczywiście. Może wydać się dziwne, ale przyjaźniłem się ze Staszkiem Guzkiem w okresie Blackoutu. A później — najbardziej z Bodkiem Kowalewskim...

Ale jednak poszedł z Breakoutu do wojska...

Kiedyś jakoś Darkowi Kozakiewiczowi pomogłem. Ale na ogół były z tym problemy. Duża rotacja w zespole wynikała też z tego powodu, że kilku chłopaków miało nie uregulowane sprawy wojskowe i, niestety, musieli iść do armii — jak Kowalewski. Sukcesem mojego menażera było to, że Kowalewski, mając już bilet do wojska, dostał jednak paszport i pojechał z nami do Holandii. Bodek, gdy był w armii, grał numery Breakoutu i któregoś dnia pewien wojskowy pochwalił mu się, że zna mnie i Mirę. Ale opowiadał o nas głupoty i Bodek nie wytrzymał, wyśmiał go i przyznał się, że grał w Breakoucie. I dostał kocówę za to, że wcześniej nie powiedział. A tamten dostawał od tej pory kocówę co noc.

A jak było z twoim wojskiem?

Przychodziły wezwania, klóciłem się z jakimś kapitanem, że jak mam wreszcie dobrą pracę, to chcą mnie wziąć. Kumpel perkusista, który był akurat w wojsku, zrobił mi świństwo: powiedział jakiemuś komendantowi, że chciałby grać ze mną. Moja mama i Mira próbowały coś załatwić, nie dały rady. Koledzy powiedzieli, żebym się napił kilka kaw, napalił papierosów i ja — idiota — dałem się na to nabrać... Siedziałem taki zmarnowany, czekałem na swoją kolej. I w tym momencie pojawił się pewien człowiek. Zapytał, co ja tu robię. Jak dowiedział się, że mam iść do wojska, a nie chcę, to powiedział: „Dobrze, załatwione!” Porozmawiał z komisją i rzeczywiście załatwił... Był to ktoś, kto przychodził do kawiarni Klubowa, w której wtedy grałem.

Który ze składów Breakoutu uważasz za najlepszy?

Musiabym się zastanowić... Może ten z okresu „Blue-

sa"? Trudna sprawa, bo rzecz wcale nie polega na tym, żeby w zespole grali tylko najlepsi. Na przykład Goleniewski nie był takim dobrym basistą, tylko efektywnym. Ładny chłopak z długimi piórami, który gęsto grał, barwą ochronną. I to się podobało. Trzciniński miał pod kiepełą, jeśli chodziło o sprawy muzyczne, chociaż grał na bardzo ograniczonym instrumencie. Zresztą pomagałem mu, żeby tak grał, jak grał... Ja go uczyłem grać na harmonijce. Grał na niej wcześniej, ale harcerskim sposobem — wydmuchiwanym dźwiękiem. A tu miał być wciągany. Przywiozłem z Holandii kilka harmonijek, bo tam graliśmy z Livin' Bluesem, gdzie był rewelacyjny harmonijkarz, i mogłem napatrzeć się, na czym to polega. A zasługą Trzciny było to, że jak mu dałem ich płytę, to ją szybko połączył... Rozstałem się z nim tak, że „do widzenia” było w trakcie imprezy. W ogóle był to czas bezustannych numerów w Breakoutcie... Goleniewski znał jakąś panienkę z Rotundy PKO i dowiadywał się, ile mam pieniędzy. Wiesz, jak to jest z muzykami... Zazdrościli mi, że mam. Lepiej znali stan mojego konta niż ja sam.

A późniejsze składy?

Mimo słabego basisty, Wypycha, bardzo lubię skład z „NOL”. A już zdecydowanie najlepszy skład był na „ZOL”: Wilczek, Surzyn, Mira i ja. Niestety, nie mogę tego udowodnić tą płytą, chociaż uważam, że jest na niej dużo fajnych numerów. Nawet za nowoczesnych, za surowo brzmiących jak na tamte czasy.

Mimo wszystko wiele tam było ze sprawdzonych wzorów. Chyba wyciągnąłeś wnioski ze stylu Free...

Free to warsztatowa rewelacja. Nikt nie grał tak na gitarze jak Paul Kossoff. Był znakomity technicznie, miał piękne vibrato. No i w ogóle cała kapela strasznie mi odpowiadała. Świetny wokalista Paul Rodgers, nietypowo brzmiący bas... Widziałem ich na estradzie ze dwa razy.

Czy po Greenie i Kossoffie pojawił się jakiś gitarzysta, który by cię zafascynował w równym stopniu? A może z tego się wyrasta?

Wyrasta się. Nieskromnie powiem, że dziś już na mnie ktoś może się wzorować.

Wiosną 1974 roku stało się całkiem jasne, że Breakout

to Nalepa plus muzycy, którzy odpowiadają mu w danym momencie. Gdy nagrałeś swą kolejną bluesowo-rockową płytę, „Kamienie”, zrobicieś to z całkowiec nowym składem...

Mira po tym wypadku w Holandii dostała od lekarza pół roku zwolnienia. A ja postanowiłem wykorzystać ten czas, odpuścić zespół i zaangażować nowych muzyków. I nie przejmowałem się, jeśliby to nie wyszło... Właściwie szukałem wtedy tylko perkusisty. Zostałem zaproszony do Medyka, gdzie Morawski miał mi się zademonstrować. Przyszedłem, a tu zagrała mi cała kapela: Chróst, Zawadzki i Morawiec. Pomyślałem sobie — fajnie, biorę ich! Oczywiście, dziś to bardzo dobrzy muzycy. Ale wtedy byli jeszcze zieloni. Tyle że potrafili efektownie zagrać.

Nawet jak na Breakout wasza współpraca była krótka...

Zdążyliśmy nie tylko nagrać płytę, ale jeszcze pojechać do Holandii na bardzo fajną trasę. Chróst podobał się Holendrom, mnie — mniej... Po Holandii mieliśmy odebrać Złotą Płytę za „Karate” i dzień przedtem musiałem się z chłopakami pożegnać. Poszło o akustyka: mieli swojego, a ja miałem z nim jakieś problemy. Postawili się za nim, więc musieliśmy się pożegnać... Zresztą zaraz po nagraniu „Kamieni” podmieniłem Zawadzkiego na Golenia, bo Zawadzki miał jakieś zadrażnienia z Chróstem i Morawcem.

/Jak to w końcu było z tym koncertem z okazji Złotej Płyty?

Wykonałem parę telefonów na Śląsk. Zaraz potem Surzyn, Radziejewski, Dudek czekali w Katowicach, gotowi do pracy.

Słyszałem taką opinię, że ze śląskimi muzykami najlepiej się gra muzykom... ze Śląska.

Zawsze miałem muzyków stamtąd. Wcześniej: Skrzek, Płaza... Na Śląsku wręcz brali mnie za swojego. A w ogóle te podziały są śmieszne. Oczywiście, był taki okres po moim rozstaniu ze Skrzekiem, że obudziła się w nim śląska krew i zaczął nadawać na goroli. I rzeczywiście — zmobilizował całe środowisko. Zaczęli ćwiczyć. Ale co jeden zrobił, to drugi popsuł...

Wiosną 1976 roku w wywiadzie dla „Non Stopu” powiedziałaś: „Trudno jest mi jednoznacznie określić muzykę, którą wykonujemy. Kiedyś fascynował mnie blues. Obecnie skłaniam się raczej ku rock’n’rollowi”.

Bo mnie wtedy bolała głowa od tego, że wszyscy identyfikowali mnie z bluesem...

Gdy kilka lat temu spytałem cię — dla „Magazynu Muzycznego” — o płyty Breakoutu z tamtych czasów, stwierdziłaś: „Niezbyt lubię... Widać rozterkę, że nie wiedziałem, co robić”.

Chyba wtedy nie zrozumieliśmy się. „NOL” to — moim zdaniem — bardzo dobre kompozycje. „W pochodzie codzienności” to obłądny numer...

To jedyny utwór z „NOL”, w którym jesteś głównym wokalistą. Zasadniczo śpiewa Mira, która robi wrażenie niezbyt dysponowanej wokalnie...

Oczywiście, zawsze można się tłumaczyć. Jak nagrywałem tę płytę, to byłem po ciężkim zapaleniu płuc. A Mira zaczęła mieć to wibrato... Ale to był naprawdę dobry okres Breakoutu.

To, co było w drugiej połowie lat siedemdziesiątych najbardziej udane, wynikało jakby z powtarzania wcześniejszych pomysłów.

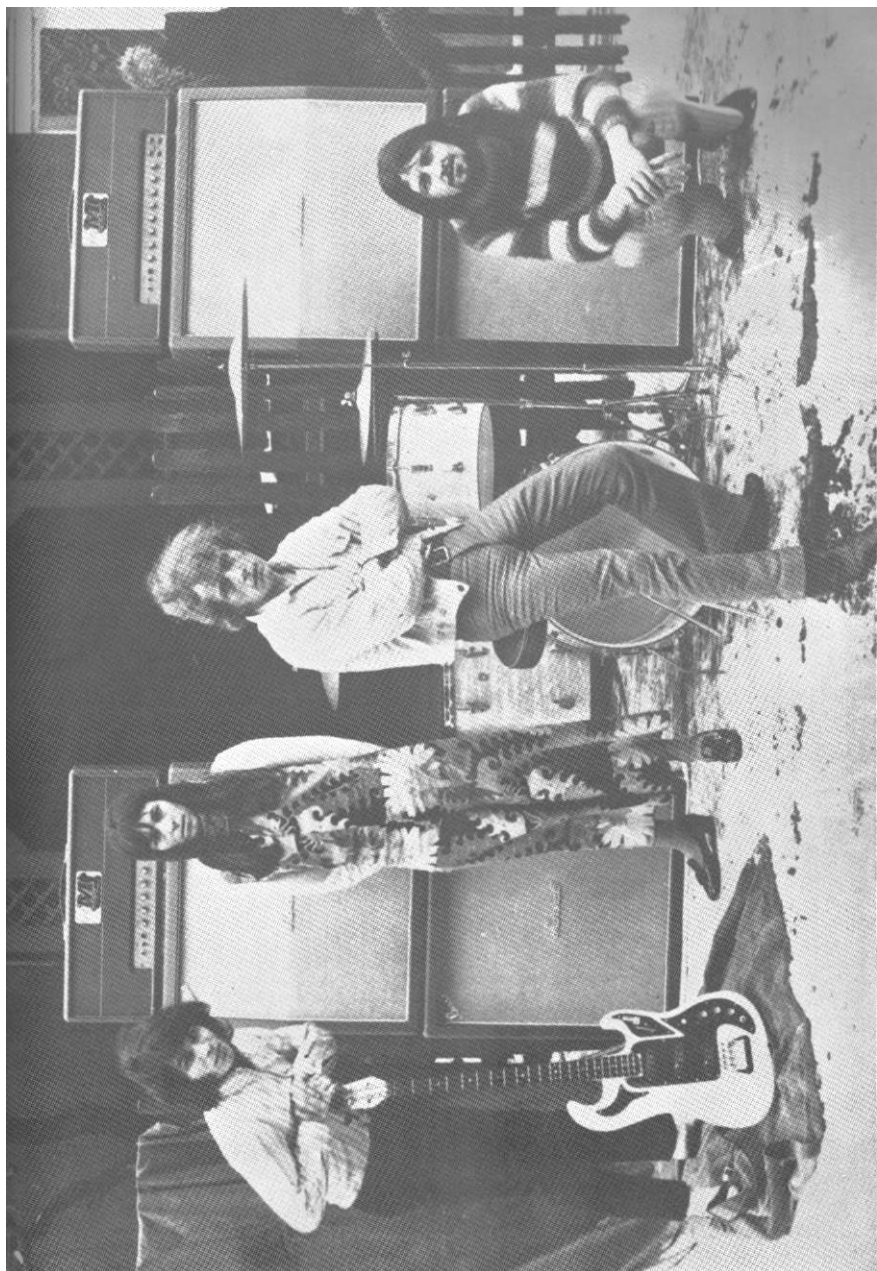
Nie można przy okazji każdej płyty wymyślać coś nowego.

Płyt nagrywałeś już mniej...

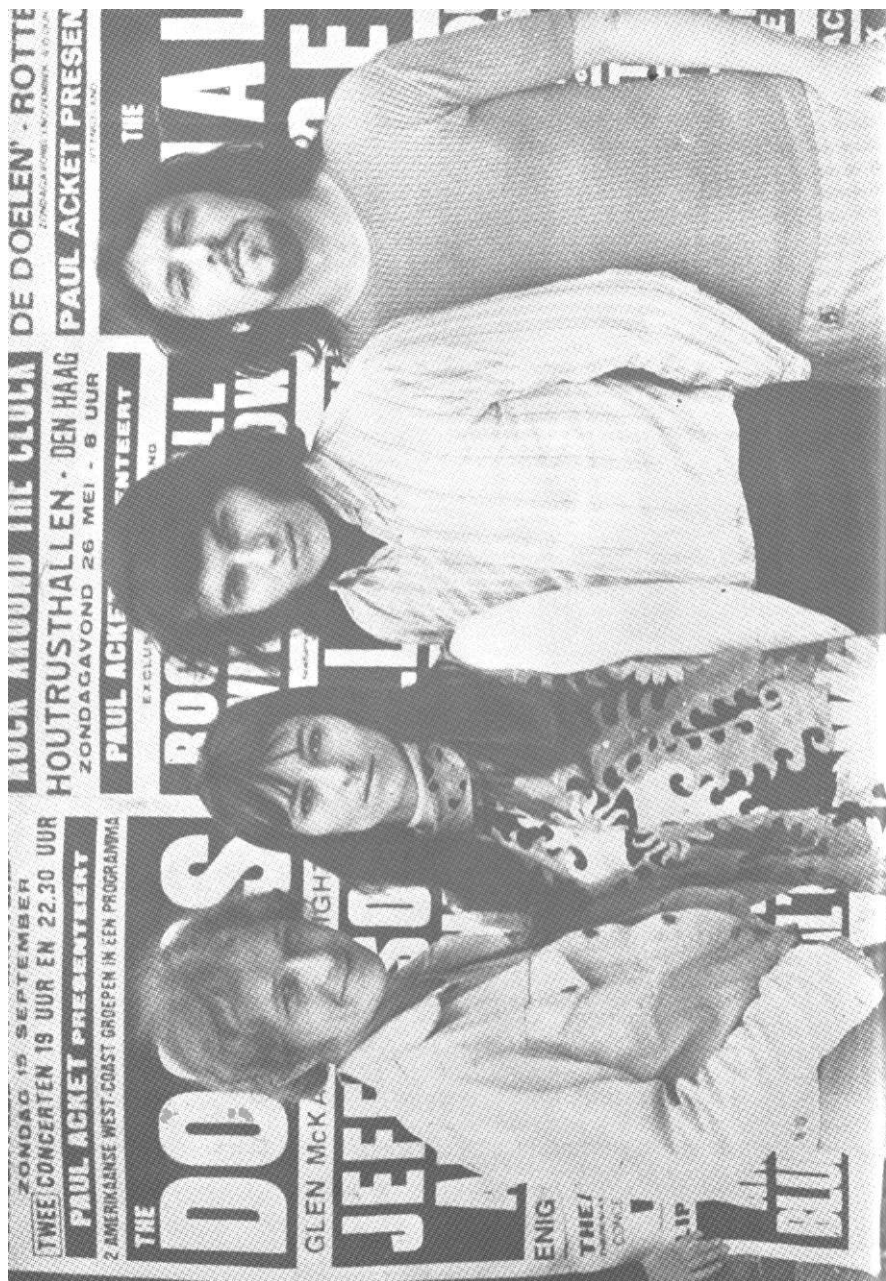
Wtedy trzeba było chodzić do Polskich Nagrań i mówić, że się chce coś nagrać. Tak działała ta instytucja. Nikomu na niczym nie zależało, bo wszyscy byli na pensjach. Przyszedłem tam kiedyś do znajomego redaktora porozmawiać o nowych nagraniach. A on: „Panie Tadeuszu, po co to panu? Pan już ma tyle płyt!”

W tamtych czasach naszym najpopularniejszym zespołem rockowym stało się SBB Józefa Skrzeka. Co sądziłaś o tej grupie?

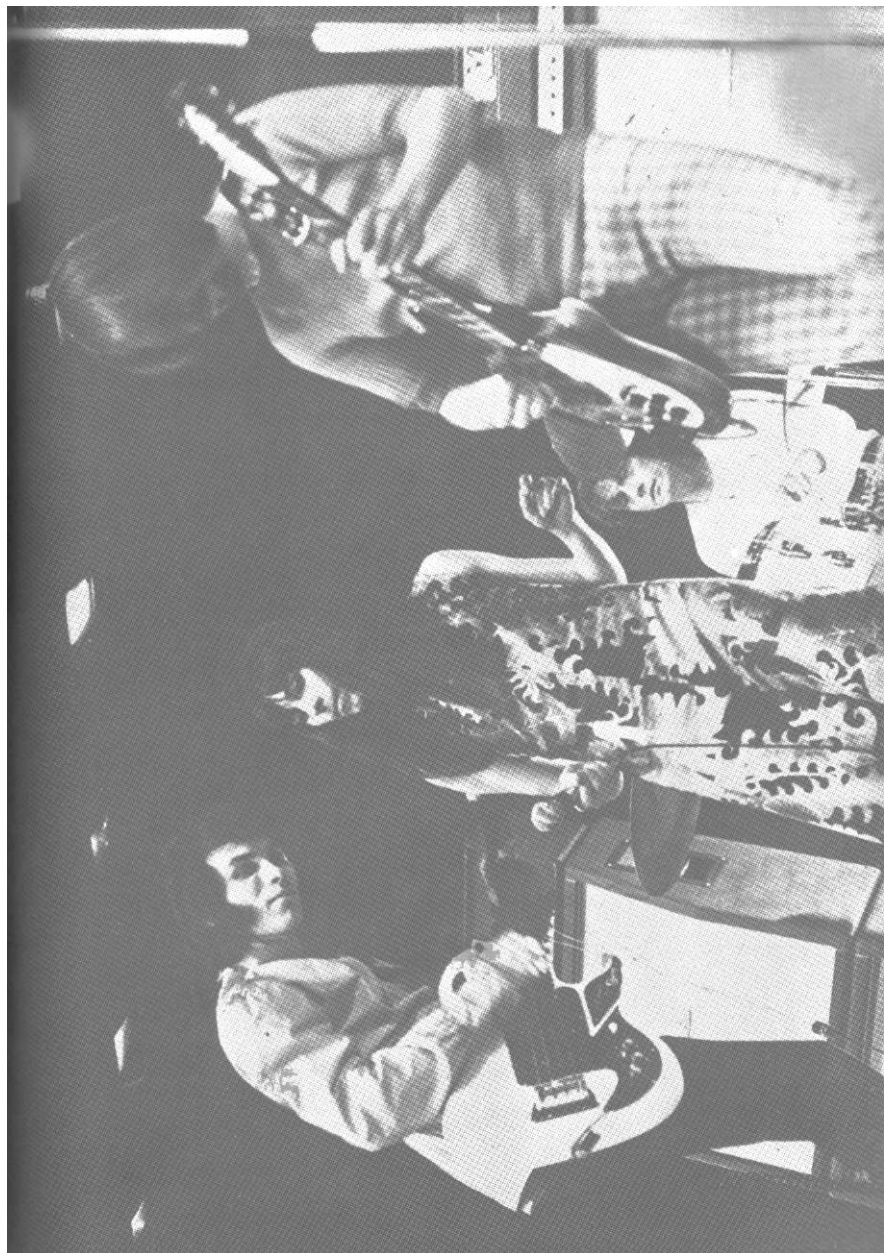
Dużo pracowali i Józek z surowych muzyków zrobił bardzo dobrych. Mogę się pochwalić, że to ja wymyśliłem nazwę SBB. Bo Józek przyszedł do mnie, kiedy jeszcze mieszkaliśmy na Batorego, i powiedział, że będą się nazywać Silesian Blues Band. Odpowiedziałem, że to



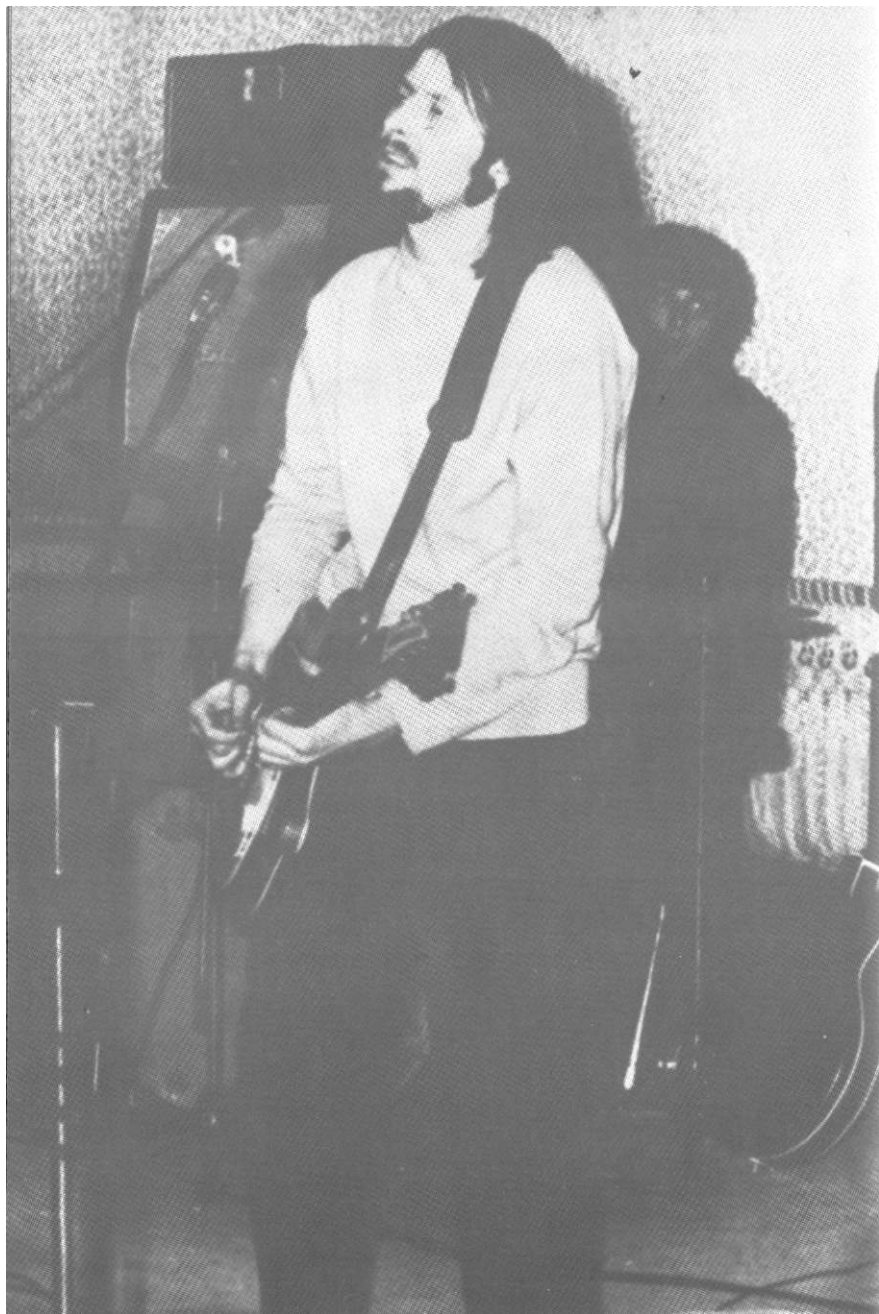
Mimo że mieliśmy dobrą aparaturę, rzeczywiście brzmiało to nieszczerólnie... Breakout i jego Marshalla w początku 1969 roku. Od lewej: Michał Muzolf, Mira Kubasińska, Józef Hajdasz i Tadeusz Nalepa (fot. M.A. Karewicz).



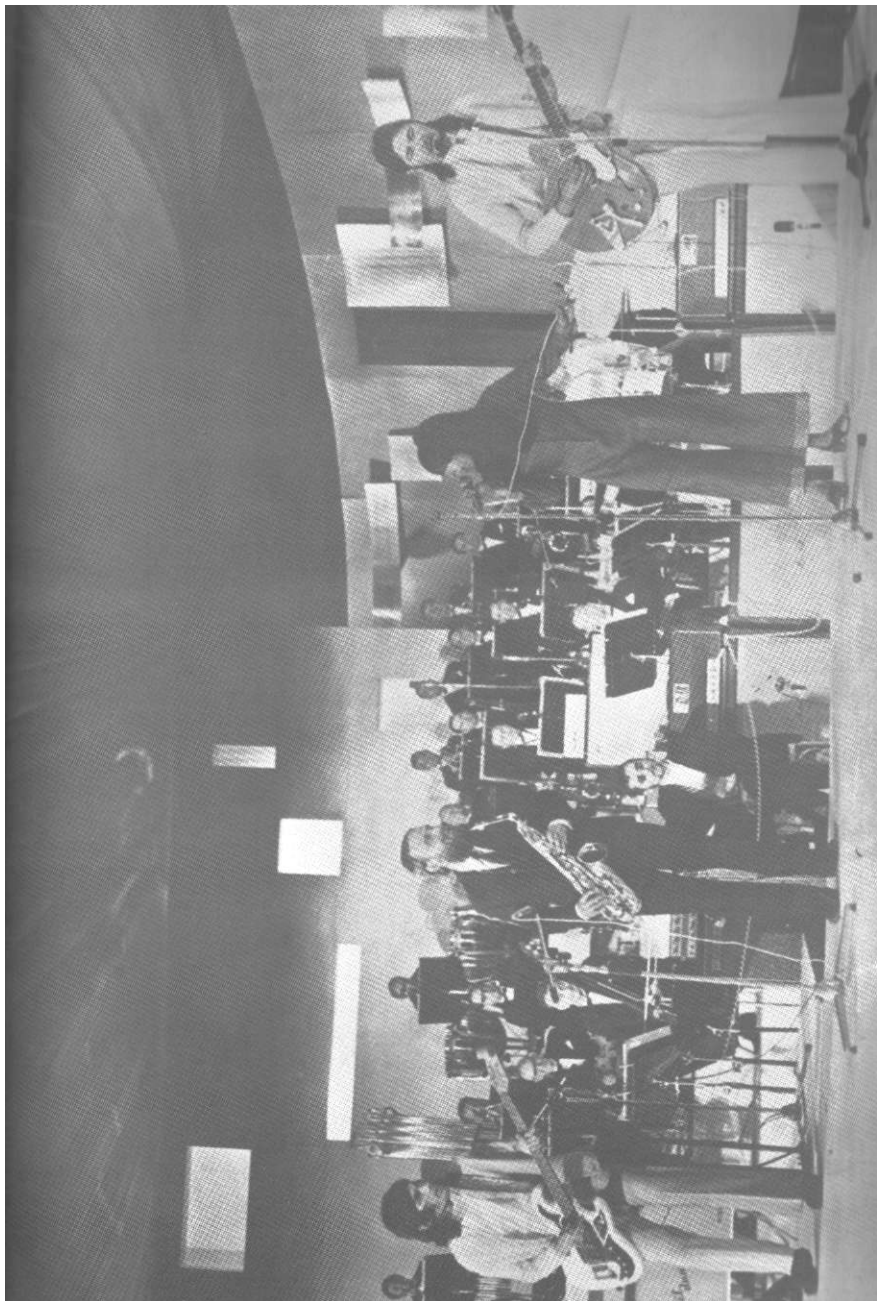
Ponieważ grywaliśmy na Zachodzie, to zdaniem niektórych musieliśmy, oczywiście, zażywać narkotyki... Breakout w początku 1969 roku (for. M.A. Karewicz).



Czy się wystąpi, czy nie — to tylko zależy od organizatorów... Breakout na estradzie, pierwsza potowa 1969 roku (fot. M.A. Karewicz).



Dzisiaj tamte czasy wspominam sympatycznie, ale pamiętam, że po tym 69 roku miałem dość tego wszystkiego, o czym marzą muzycy na początku kariery... Tadeusz Nalepa podczas koncertu w sopockim Non Stopie w 1969 roku (fot. z archiwum T. Nalepy).



IV Opolu mieliśmy problemy. Musieliśmy zaczesywać włosy za uszy i właściwie tylko dzięki mojej aparaturze doszło do występu. Bo użyłem tutaj szantażu, a wszyscy jej potrzebowali...
Breakout na festiwalu Opole 69. Od lewej: Michał Muzolf, Włodzimierz Nahorny, Min Kubasińska, Tadeusz Nalepa (fot. M. Sanecki)



Wjeżdżamy do Czechosłowacji, techniczni razem z Piotrem Nowakiem niosą przezroczysty worek pełen konserw. I wtedy Nahorny mówi mi: „Tadek, zrobisz z tym porządek albo ja wracam. Nie będziemy nosić konserw do hotelu”... Breakout tuż przed zagranicznymi wjazdami jesienią 1969 roku. Od lewej: Tadeusz Nalepa, Mira Kubasińska, Włodzimierz Nahorny, Józef Hajdasz, Piotr Nowak (fot*•M.A. Karewicz).



Skrzek był od początku absolutną gwiazdą... Breakout w początku 1970 roku. Od lewej: Józef Skrzek, Józef Hajdasz, Mira Kubasińska, Tadeusz Nalepa (fot. M.A. Karewicz).



Zebrała się tajna ekipa... Breakout w początku 1971 roku, niedługo po nagraniu płyty „Blues”.
Od lewej: Jerzy Goleniewski, Tadeusz Trzciński, Dariusz Kozakiewicz, Józef Hajdasz, Tadeusz
Nalepa (fot. M.A. Karewicz).

pretensjonalne i że lepiej będzie brzmiało SBB. Przyjął to do wiadomości... Kapela była bardzo fajna. Dziś wychodzi na to, że muzyka, którą uprawiali, nie wytrzymała próby czasu. Ale może trzeba jeszcze kilka lat poczekać...

W 1976 roku zaczęła się na świecie punkrockowa rewolta. Jak na nią zareagowałeś?

Przyznam się, że nigdy nie byłem na żadnej imprezie punkrockowej. Coś mi się tylko obito o uszy z jakichś płyt czy taśm. Dla mnie punk rock to dorabianie nowej teorii do tego, co już było. Przecież chodzi o normalną muzykę rockową, może tylko bardziej ostrą, bardziej uproszczoną. Robiło to wrażenie, jakby grali muzycy trzeciego garnituru. Ale na pewno było to popularne...

Tymczasem Breakout tracił popularność.

To normalna rzecz, że siedliśmy u publiczności. Tyle lat graliśmy i ludzie zaczęli być znudzeni. Jeszcze doszło to potknięcie na imprezie w Sopocie...

Co właściwie przytrafiło się wam na tym Pop Session 77, że później ktoś nawet napisał „niesławna chałtura”?

To nie było zawinione przez nas. Ktoś nam Hammonda wyłączył. I jeszcze aparaturę tak nam podłączono, że tylko gwizdało... No i bębniarz, Staszek Kasprzyk, pierwszy raz grał z nami. Po prostu wyłożyliśmy się.

ÓSMA TAŚMA

...Zagraliśmy to samo. Tyle że nie było milicji z karabinami i ludzie zwariowali.

Proponuję teraz taki temat: ZSRR. Nasze czołowe zespoły młodzieżowe często tam wyjeżdżały w latach siedemdziesiątych. Niektórzy uważają, że odbiło się to fatalnie na krajowym rocku. Breakout też miał na koncie kilka długich tras po Związku Radzieckim. Co ci to dało?

Dużo. Jakby nowe myślenie. W czasach gdy jeździłem na Zachód, krytykowałem wszystkich, którzy udawali się w przeciwnym kierunku. Uważałem, że się ośmieszają. Aż wreszcie w 75 roku odkryłem, że to nie takie frajersstwo, jak sobie wyobrażałem. Trasy były zorganizowane o wiele lepiej niż na Zachodzie. Pieniądze były słuszne, mieszkaliśmy w apartamentach, w najlepszych hotelach. A na Zachodzie ludzi wpychają na poddasza i tak dalej... 1 w Rosji ludzie są naprawdę muzykalni. Fajnie to odbierają. Powiedziałem sobie — nie jeżdżę już do żadnej Holandii, tu mi bardziej odpowiada. Wyjeżdża się od razu na trzy miesiące. Bywa, że w jednym miejscu gra się około dziesięciu imprez... W Leningradzie dwa, trzy tygodnie. W Moskwie — miesiąc. Naprawdę były to fajne czasy. Oczywiście, komuna nie płaciła nam takich pieniędzy, jak to było przyjęte wtedy na świecie... Natomiast jeszcze nasza muzyczna próżność nas tam popychała. Byliśmy uwielbiani.

Na pewno nie przez wszystkich.

Zgadza się. Władze jakiejś uczelni w Charkowie zapowiedziały, że jak ktoś pójdzie na to „biezobrazije”, to będzie wyrzucony. I podobno było tak, że wyrzucali ludzi. Ale to ich sprawa, mieli swoje kompleksy. Wiadomo, co tam wcześniej działo się w Rosji. Dlaczego musieli tak do tego podchodzić... Czyli reakcje bywały różne. Na ogół jednak mieliśmy takie przyjęcie, jakiego chyba Rolling Stonesi nigdzie nie mieli... Pierwszy koncert i już kilkuset milicjantów, żebyśmy mogli dojść do autobusu. To jest niesamowite wrażenie. Oczywiście, kilka spraw się na to złożyło. Nas uważano tam za amerykańską kapelę. Albo: „Z Polski, ale oni cały czas na Zachodzie siedzą”. Grają polskie rzeczy, ale po amerykańsku... I to nam bardzo odpowiadało. Kiedy dostałem z Holandii kontrakt, który mi zachodził na rosyjski — byłem bardzo niezadowolony.

Kiedy ostatni raz byliście w Holandii?

W 75 roku. Można powiedzieć, że urwało się to też z innego, bardzo prozaicznego powodu. Wtedy Anglia przystąpiła do Wspólnego Rynku. I Anglicy byli gotowi przyjeżdżać do Holandii i grać prawie za darmo. Brytyjska kapela, która nagrała kilka płyt i była popularna,

zgadzała się grać za 150 guldenów i mieszkać gdzieś tam u menażera w piwnicy. A my, pracując z agencją Paula Acketta, mieszkaliśmy w hotelu i zagraliśmy koncert za półtora tysiąca.

Przenieśmy się jeszcze na wschód. W tamtych czasach zdarzyło mi się być na wakacjach w okolicach Soczi. Na kempingu wieczorami przygrywał do tańca zespół młodzieżowy: mógł wykonywać tylko to, co było odgórnie zatwierdzone. Muzycy pokazali mi listę tych piosenek: „Płoną góry, płoną lasy” Czerwonych Gitar było najbardziej rockową pozycją. Nikt wam nie doradzał, co macie grać w ZSRR?

Graliśmy to, co w Polsce. Ale pamiętam coś takiego... Ostatni koncert w jakimś mieście. Przyszła do nas organizatorka i mówi: „Dzisiaj możecie grać, jak chcecie!” Dla mnie to było śmieszne... Zagraliśmy to samo. Tyle że nie było milicji z karabinami i ludzie zwariowali.

Polskie zespoły na radzieckich trasach też wariowały. O niektórych nasłuchałem się takich historii, że niezręcznie byłoby mi je tutaj powtórzyć. A jak było z wami?

Niestety, te trasy dały nam w kość. Rozpiliśmy się. Bo to już taka tamtejsza specyfika. Pamiętam, jak kiedyś Krzysiek Ścierański powiedział: „Nigdy więcej do Związku...” Rozumiem go. Jak się tam nie pije, to nie ma po co jechać. Musieliśmy to wszystko jakoś zagłuszać... Nie dlatego, że jakakolwiek krzywda nam się działa. I nie jeździliśmy tam zmieniać ustroju, broń Boże... Na Zachodzie to pieniądze od razu się wydawało, bo wszystko można było kupić. A z Rosji dopiero przywoziliśmy pieniądze, za które mogliśmy kupić wszystko w Polsce. Ale trzeba było dotrzeć do tego momentu. I w ogóle niepotrzebnie tak zafascynowaliśmy się tym rosyjskim układem. To zaczęło gubić zespół.

Może jeszcze wątek: ty i alkohol...

Jak zaczynałem grać na estradzie, to naprawdę nie piłem.

A jeśli już – to co?

Jaki mogłem mieć gust jako dwudziestokilkuletni chłopak? Oczywiście wermut, tokaj furmint. Takie rzeczy... Kiedy graliśmy w Rosji, trenowaliśmy ostro, ale musimy

tu sobie jedną sprawę wyjaśnić... Alkohol w żadnym wypadku nie pomaga. A już na pewno — nie w granie... Jeśli ktoś tak twierdzi — jest to zupełna bzdura. Jeżeli ktoś pije, to po pewnym czasie nie wyjdzie na scenę bez wypicia. Dlatego że będzie sądził, że go zje trema. Że wszystko źle zagra. Ale — prawdę mówiąc — to, co zagra taki delikwent po wypiciu, będzie dużo gorsze. Naturalnie, trzeba tu wziąć pod uwagę, że jeden może wypić więcej, drugi mniej. W Rosji raz nadużyłem. I na drugi dzień przydarzyło mi się coś z ciśnieniem. Musieli wezwać do mnie pogotowie. Zresztą przedtem jeszcze przepaliłem jakiegoś dżointa.

To jednak bywały narkotyki...

Poza tym epizodem — było to w stolicy kirgiskiej republiki — nie miałem z narkotykami nic wspólnego. I nie mógłbym pozwolić, aby ktoś przepalał w moim zespole, bo to jest tragedia. Wiadomo, do czego to prowadzi... Dawno temu przyjechała do Polski kapela Cuby And The Blizzards i ich gitarzysta Eelco Gelling brał jakieś belgijskie środki odchudzające, które zażywane w dużych ilościach strasznie dawały czadu. Nie spał nocami, musiał pić dużo płynów.

Jak były wytyczone wasze radzieckie trasy?

Właściwie wszędzie byłem w ZSRR. Teraz to już nie byłoby możliwe, nie zobaczyłbym tyle.

Kiedyś rozmawiałem z Adą Rusowicz i opowiadała mi, że dla niej radzieckie trasy były koszmarem. Trzeba było dużo latać samolotami, a bała się tego panicznie...

Co ma być, to będzie... W ZSRR zapalił się samolot, którym lecieliśmy. To było gdzieś na Zakaukaziu — samolot mały, Jak 40. Lecimy i w pewnej chwili pełno dymu na zewnątrz. W samolocie zrobiło się ciemno. A stewardesa — nic, książkę czyta. Tylko że ręce się jej trzęsą, a bukiety do góry nogami... Później sprawa się wyjaśniła: podwozie zapaliło się przy wysuwaniu. Nie potrafili sobie z tym poradzić, cztery razy podchodziliśmy do lądowania. Goleniewski w tym czasie posiwiął... Jak wchodziliśmy do tego samolotu, to mu powiedziałem: „Goleń, włóż coś na siebie!”, bo był w takim wyciętym podkoszulku. Nie włożył i pilot do niego: „Tu nie kabaret!”

Goleniewski nic sobie z tego nie robił, no i później miał karę...

Przeżywałeś swoje radzieckie przygody, a tymczasem w kraju narodziła się Muzyka Młodej Generacji. Ta próba reanimowania polskiego rocka z początku robiła niezbyt przekonujące wrażenie, ale...

My to wszystko mogliśmy znokautować. Ale nie mieliśmy chęci... Żeby jeszcze ktoś napisał, że jesteśmy w Polsce potrzebni... A w Rosji mieliśmy swoje pieniądze do zarobienia... W 77 roku zagraliśmy w kraju koncerty z jakimiś Węgrami. Koncerty były super, a Węgrzy zachwyceni, że istnieje taka kapela jak nasza... Mieliśmy dobrą aparaturę Wypycha, a Surzyn w tym czasie grał rewelacyjnie. Występowaliśmy w trójkę plus Mira. Publiczność szalała. A my już mieliśmy następną kontrakt do Rosji...

Nie było ci żal wyjeżdżać?

Nie. Ja lubię wyjazdy za granicę. A w Rosji to nawet występowałem ze złamaną nogą.

Co się stało?

Zagrałem w piłkę z kumplami muzykami. Z Morawcem, z Jajcem... Przyjechali do mnie do Józefowa i w trakcie gry złamałem nogę. A że już mieliśmy kontrakt do ZSRR, to pojechałem z nogą w gipsie.

Znów padła nazwa Józefów. Dlaczego zdecydowałeś się zamieszkać akurat w tej podwarszawskiej miejscowości?

Właściwie przypadek. Bogdan Loebel już tam się budował i jak zobaczyliśmy ogłoszenie o sprzedaży działki, to kupiliśmy. To miejsce, gdzie jest świeże powietrze, cisza i wspaniała woda.

I, zdaje się, były też konie.

Kiedyś wróciłem z trasy i okazało się, że Mira i Piotrek zaczęli jeździć na koniach, które ktoś miał w sąsiedztwie. Też spróbowałem i — nie przechwalając się — miałem najlepsze rezultaty... Był czas, że trzymałem trzy konie. Teraz lekarze nie pozwalają mi jeździć, ale nadal mam klacz, Bajkę. Mam ją, odkąd nadawała się do jazdy — sam ją ujeżdżałem. Oczywiście, z pomocą fachowca... Ta klacz ma u mnie dożywotnie

utrzymanie. Nie wyobrażam sobie, abym mógł konia sprzedać. Mimo że go kupiłem...

Może jeszcze wróćmy do ZSRR.

W 79 roku byliśmy tam ostatni raz. Już „śmierdziało” olimpiadą. Już była kontrola w hotelu — ile wnosi się walizek. Już na lotnisku patrzyli, co w gitarze. Bo może ktoś wwozi broń... Widziałem, że Rosja to już nie jest to. Słyszałem o tym, że dzieciom mówili, że przyjadą Amerykanie, którzy będą dawać zatrutą gumę do żucia.

Pozostaniemy przy olimpiadzie. Jest powód, bo wzięłeś udział w dość zaskakującym przedsięwzięciu: podobnie jak dwaj inni polscy muzycy przygotowałeś płytę poświęconą idei olimpijskiej.

Moim sąsiadem w Józefowie jest Staszek Cejrowski. I on wpadł na ten pomysł. Powiedział, że ma kontakty na całym świecie, że ambasada radziecka nie wiadomo ile tego kupi... Pierwotnie mieli to robić ze mną Niemen i Skrzek, a i podchodził do całej sprawy aranżer z Zachodu. Zresztą ten aranżer przyczepił się do mnie: „Muzyka olimpijska ma być wesoła, a ty bluesy piszesz!” Odpowiedziałem, że po pierwsze nie są to bluesy, a po drugie — komponuję tak, jak czuję.

Chyba niełatwo było komponować do takich tekstów. To prelekcja na temat historii olimpiad, to opowieść o mięśniu...

Doszli Andrzej Zieliński i Romuald Lipko. I ja — że czułem się jakoś zobowiązany, bo teksty głównie pisał Loebel — to wzięłem, co było najtrudniejsze. Stąd tyle parlanda. Ale dla mnie to nie było istotne. Po prostu trzeba było zrobić coś, za co mieliśmy dostać straszliwe pieniądze. W końcu — jak to u nas bywa — ten tryptyk ukazał się już po olimpiadzie i nie było mowy o wielkich nakładach. Moja płyta wyszła w 40 tysiącach egzemplarzy i rozeszła się. Dzisiaj ktoś mi zarzuca, że śpiewam tam o „chłopcach z Moskwy”, a dlaczego nie? To są przecież normalni ludzie. A Amerykanie bywają niekiedy tak samo głupi jak niektórzy Rosjanie... I nie wstydzę się muzyki, którą wtedy zrobiłem. Dla mnie olimpiada to jest olimpiada, ja jej nie bojkotowałem... I tak cieszyliśmy się zwycięstwami Polaków. A mnie po prostu jakiś biznes nie wyszedł.

DZIEWIĄTA TAŚMA

...Żaden szef nie jest lubiany. Ale mam ten honor, że u mnie dobrze się zarabia.

To była wyrwa w życiorysie chyba prawie każdego: początek stanu wojennego. Co robiłeś w tych dniach po 13 grudnia 1981 roku?

Siedziałem w domu w Józefowie. I piłem. Miałem wtedy u siebie strasznie dużo wódki, akurat tak się złożyło. I właściwie mi ten okres bardzo odpowiadał. Nie mogłem się ruszyć z Józefowa, to jeździłem sobie po okolicy konno. I tyle.

Nie wytrzymałeś długo bez estrady. Już w lutym wzięłeś udział w pierwszym po przerwie koncercie, zorganizowanym przez Stołeczną Estradę w Hali Gwardii. Wystąpiłeś wówczas obok wschodzących gwiazd naszego rocka — Republiki i TSA.

Miałem ochotę, żeby Breakout działał. Ale wiadomo: czasy były ciężkie. Przeszedłem któregoś dnia do Stołecznej Estrady... Wtedy wódka była na kartki. Mówią mi: „My mamy kartki...” Ja miałem pieniądze. Cóż, wypiliśmy. I po paru kieliszkach zaczęło się: „Tadek, jest taka impreza, może byś wystąpił? Jest taki zespół Oddział Zamknięty, będzie ci akompaniował...” Powiedziałem: „W porządku!” Wziąłem gitarę, zrobiłem z nimi ze dwie próby. Okazało się, że to bardzo mili chłopcy. Ale przed koncertem przyszli do mnie do garderoby muzycy. I ci, którzy kiedyś ze mną grali, i ci, którzy nie grali... Morawski, Lewandowski, Kowalewski, Olesiński, Wawrzyniak. Każdy przyniósł jakąś wódkę, ja też miałem zapas. Popiliśmy, pogadaliśmy. Mówię im: „To co, modelarnia, gramy?” Wyszli ze mną na estradę, wyjęli instrumenty z rąk chłopcom z Oddziału. Zrobiła się taka alkoholowa impreza...

Ja widziałem cię wtedy w Hali Gwardii z Oddziałem Zamkniętym.

Bo na drugi dzień już było przyzwoicie. Chłopcy z Oddziału przyprowadzili rodziców, żeby zobaczyli, jak występują z Nalepą, i nie można im było zrobić tej przykrości.

Nie był to twój specjalnie udany występ. W ogóle mam wrażenie, że w początku lat osiemdziesiątych, w czasach naszego rockowego boomu, jakoś nie mogłeś sobie znaleźć miejsca.

Nie czułem się za dobrze wtedy w Hali Gwardii, bo wszyscy czekali na gwiazdę, na TSA. I to była wtedy rzeczywiście kapela jak zachodnia. W tym czasie rewelacja także dla mnie... Natomiast śmieszyła mnie Republika... TSA od razu polubiłem. Już na tamtej imprezie załapałem się z Nowakiem. „Panie Tadku, który wzmacniacz pan sobie życzy” — taki był...

A jak odbierałeś ten — zapożyczony ze świata — podział na młodych i na „dinozaury”?

Nigdy nie zdarzyło mi się, żeby któryś z muzyków potraktował mnie gorzej, niż mógłbym to zaakceptować.

W kilka lat później Marcin Jacobson napisał o tobie artykuł dla „Sceny” i znalazło się tam takie zdanie: „Nalepa nie był człowiekiem lubianym w branży”. Co ty na to?

Żaden szef nie jest lubiany. Ale mam ten honor, że u mnie dobrze się zarabia.

Tamten tekst zilustrowany był twoim zdjęciem. Masz na nim kosmyk włosów zapleciony w zabawny warkoczek. Czyja to robota?

Oczywiście dziewczyna mi to zrobiła.

Prowadziłeś już wtedy wesołe życie rozwodnika?

Tak. Rozwiodłem się z Mirą w 80 roku. O powodach nie chciałbym mówić. Powiem, że bywało między nami dobrze i bywało źle. W małżeńskim duecie ktoś musi być silniejszy, ktoś słabszy. Pozornie Mira wyglądała na silniejszą, ale jednak wiele rzeczy ją denerwowało, przeszkadzało jej, bo pracowałem z nią w jednym zespole. Tym bardziej że już od 70. roku chciałem to zerwać. Prosiłem ją, aby zajęła się dzieckiem. Stąd wzięła się płyta „Blues”, stąd „Karate”. Nagrywałem bez niej, a myślałem, że co jakiś czas i ona nagra płytę,

żeby mieć możliwość realizacji siebie. Ta był chyba jednak najważniejszy powód tych zmian w Breakoucie. Jej to nie wystarczyło i dopiero przestała pracować w końcu lat siedemdziesiątych. A małżeństwo wcześniej się rozpadało, tylko byliśmy na tyle dojrzały, aby postanowić, że Piotrek — przynajmniej do matury — nie będzie się w tym orientował.

Zdaje się, że niedługo potem był następny rozwód — muzyczny. Rozwiązałeś Breakout.

To wszystko jakby mnie zniechęciło. Ale nigdy nie rozwiązałem Breakoutu.

Od Marka Surzyna wiem, że ostatnia trasa zespołu odbyła się jesienią 1981 roku. Jakieś małe koncerty.

Zjeździliśmy całe województwo warszawskie. Czasami bardziej oplota się grać w małych salach i nie ma w tym nic wstydliwego.

Breakout znaczyło wtedy... ?

Poza mną — Janek Borysewicz, Surzyn, Wypych. W pierwszej części grał chyba Piotr Pastor. Ludzie rzucali w niego, czym się dało, bo chcieli usłyszeć Breakout. A graliśmy tę trasę po popularnym wtedy Perfekcie. I organizatorzy zachwycali się nami: „Jacy fajni muzycy przyjechali, bo z Perfektem nie można było nawet porozmawiać”. Bardzo sympatycznie to wspominam.

Jednak już później nie używałeś nazwy Breakout.

Kto wie? Może jeszcze do niej wrócę? Było to tak, że pojechałem na Rawę Blues do Katowic. Poprosiłem, żeby na plakacie napisali Breakout. Napisali Tadeusz Nalepa i tak już zostało.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych właściwie zniknąłeś.

Występowałem, tylko robiłem sobie dłuższe przerwy. Roczna, półroczna...

Gdy masz wolne i jesteś sam...

Strasznie mnie nosi. Na przykład rysuję rzeczy niepotrzebne nikomu.

Około 1985 roku stałeś się główną postacią w bluesowym nurcie. Był u nas wtedy rockowy świątek i był bluesowy, wręcz konkurencyjny. Nawet z kilku własnymi

festiwalami... Zastrzegając się w wywiadach, że twój repertuar nie jest stuprocentowo bluesowy, ale jakby dostosował się do zaistniałej sytuacji. Mam tu wycinek z „Walki Młodych” z września wspomnianego roku, gdzie można przeczytać takie oto twoje wyznanie: „Co mi dało granie bluesa? Przede wszystkim nie uważam życia za zmarnowane”.

To było takie przyszywanie łątek. Ja do dziś nie czuję się żadnym bluesmanem. To czysty przypadek, że pierwszy u nas nagrałem tę — nazwijmy — bluesową płytę. Ja jestem rockmanem. Typowym rockmanem. To mnie zawsze fascynowało. Jeżeli gram blues, to uważam, że właściwie gram rock z dużą dawką bluesa. Tak rozumiem blues, który mi zaszczyli Green, Mayall, Clapton. Bo czarnego bluesa — przyznam się — zazwyczaj nie znoszę. To straszny archaizm.

A ja, słuchając twoich solowych płyt, odniosłem wrażenie, że masz pewną słabość do B.B. Kinga...

Tak, wiele jego rzeczy bardzo mi się podoba. A wyjątkowo — płyta „Midnight Believer”, gdzie Kingowi skomponowała numery znana amerykańska kapela Crusaders. To nie są numery bluesowe, ale B.B. tam śpiewa i gra bluesowo. Bardzo piękna, ale też bardzo smutna płyta. Jeśli ktoś jest sam w domu, to raczej nie radzę słuchać...

Pewnie jest jeszcze jakiś czarny bluesman, którego lubisz...

Kiedyś oglądałem taki koncert Tiny Turner z Paryża, nagrałem to sobie na wideo. W pewnym momencie wystąpił tam czarny, wysoki chłopak. Nie dość, że niesamowicie grał na gitarze, to jeszcze śpiewał. I przyszedł mój syn, i puściłem mu to, bo zaintrygowało mnie, co to za muzyk. A Piotrek mówi: „Ojciec, wstyd, że nie wiesz, kto to jest. To Robert Cray”. No i kiedy pojechałem do Stanów, dostałem w prezencie jakieś płyty — w tym właśnie Craya „Don't Be Afraid Of The Dark”. To wspaniała muzyka. Ale najbardziej lubię jej słuchać w samochodzie.

Mikrofony kopały, bo nikt nie wiedział, dlaczego są pod napięciem. Właściwie nie było próby. W takich okolicznościach rozpoczęła się impreza, „Breakout wraca

do domu", zorganizowana w maju 1985 roku w Rzeszowie, w hali klubu sportowego Walter, w ramach festiwalu Rock Galicja. Jak doszło do tego koncertu?

Namówili mnie kumple z rzeszowskiego Alma Artu. Impreza, mimo wszystko, była wspaniała. Ludzie już kilka dni wcześniej koczowali w namiotach przy hali.

Byli twoi ówcześni muzycy: Bogdan Kowalewski, Andrzej Nowak, Marek Surzyn, a zlot weteranów chyba niezbyt wyszedł. Stawili się tylko Mira Kubasińska i Józef Skrzek...

Skrzek mógł przyjechać, to przyjechał. Nahornego nie puściła żona.

Skrzek nie miał żadnych oporów?

Broń Boże! Wprost przeciwnie... Z solówki nie mogłem go ściągnąć. Tak się podpalił, że grając na basie pokaleczył sobie opuszki palców.

Również z Mirą i Skrzekiem, ale już też z Włodzimierzem Nahornym, wystąpiłeś w lipcu następnego roku w Operze Leśnej na Old Rock Meetingu. Zaczęliście od „Wyspy” z repertuaru Blackoutu, a skończyliście na „Gdybyś kochał, hej!”

Nie chciałem tam wystąpić. Ale z kolei nie mogłem odmówić Walickiemu. I dobrze zrobiłem, bo wtedy poznałem Grażynę (śmiech).

O tym, że Nalepa świetnie sobie radzi bez szyldu Breakout, świadczyły Olsztyńskie Noce Bluesowe. Wzięłeś w nich udział dwukrotnie — w 1984 i 85 roku — i przekonałeś wszystkich, że nie jesteś figurą z rockowego muzeum. Ale chyba już wcześniej miałeś swój stały zespół?

Zacząłem grać trasy z muzykami z Maanam. Z Kowalewskim, Olesińskim i Markowskim.

Dlaczego akurat z nimi?

Może dlatego, że Kowalewski najpierw grał u mnie w Breakoucie, a dopiero później — w Maanamie... Z tego wszystkiego wynikł pierwszy regularny skład: Kowalewski, Olesiński, Nowak i Surzyn. Nowaka wzięłem na stałe od tych Nocy Bluesowych.

Andrzej Nowak i Bogdan Kowalewski znaleźli się wśród muzyków, którzy wzięli udział w bodaj najdziw-

niejszej sesji nagraniowej, jaką miałaś w swej karierze. Takie wrażenie można odnieść, przestuchując kasetę Merimpexu, która najwyraźniej była rezultatem wesołego spotkania w studiu...

Miała to być płyta z koncertu. Ale w Poznaniu, gdzie nagrywaliśmy, nie byli gotowi ze sprzętem i wymyśliłem, że nagramy to na żywo w studiu. Bez publiczności, ale w luźnej atmosferze — słyszałem coś takiego na jakiejś płycie Fleetwood Mac...

W opisie figuruje, że ta kaseeta to debiut nagraniowy twojego syna, Piotra. Gra tu na gitarze.

Wziąłem go, żeby się trochę otrząsał. I uważam, że świetnie sobie poradził.

Chyba na tym nie zakończymy rozmowy o nim...

Jestem dumny z mojego syna.

Ale, jak podejrzewam, nie miałaś wiele czasu, aby się nim zajmować.

Można powiedzieć, że go z Mirą wychowaliśmy. Natomiast gdy wyjeżdżaliśmy na trasy, był podrzucany w różne miejsca. Do takiej ciotki Stasi, do babci. Był okres, że zostawialiśmy go u zaprzyjaźnionych ludzi w Warszawie.

A kiedy został gitarzystą?

U niego bardzo późno to przyszło. Ale charakterystyczne, że zawsze zasypiał przy muzyce... Przywiozłem mu kiedyś taką specjalną małą perkusję z Holandii. Tłukł w nią, ale nie przejawiał większego zainteresowania. Dopiero w wieku kilkunastu lat powiedział coś takiego: „Ojciec, wyjeżdżam na obóz harcerski do Bułgarii i jest u nas taki druh, co nawet nie umie nastroić gitary...” I tak zaczęło się.

Jak układało się dotąd między wami? Nie zawsze dobrze mieć słynnego ojca...

I dlatego to pytanie jest raczej do Piotrka... Praktycznie konfliktów między nami nie było. Jak ostatnio jechałem do niego do Stanów, to byłem ciekaw, czy się zmienił. Czy dalej będzie się chował z boku, jak będziemy grali razem... I okazało się, że już się nie chowa. On to musi na swój sposób przeżywać, bo jeśli ktoś usłyszy, że mówi do mnie „tata”, to zaraz jest: „O rany, to ten chłopiec z okładki!” Ja w takich sytuacjach czuję, że

zaraz pawia puszczyć... A on ma w sobie dużo luzu, śmieje się i podpisuje tę okładkę, jak go o to proszą. To zdjęcie zrobił nam Karewicz i chyba zrobi nam podobne na moją nową płytę. Tylko że teraz Piotrek będzie mnie za rękę prowadził...

Kaseta Merimpexu jest również szczególną pozycją z tego powodu, że po raz pierwszy nagrałeś utwory z własnymi tekstami. Inna sprawa, że na okładce wymieniono cię tytko jako autora słów „Nie uciekaj”...

W opisie zrobiono błąd. Z wyjątkiem dwóch wcześniejszych nagrań — „Nauczyłem się niewiary” i „Zasady gry” — są tu moje teksty... To było tak, że w początku Blackoutu dalej próbowałem sobie pisać teksty — na użytek zespołu, do Beatlesów, Stonesów, Animalsów. Gdy poznałem Loebła, strasznie mi ulżyło, bo nie widziałem siebie w tej roli... Później popełniłem kilka tekstów, które trafiły do szuflady i do dziś tam leżą. Następnie pojechałem nagrywać do Poznania i okazało się, że nie wziąłem z sobą żadnych tekstów. Nie mogłem do Loebła zadzwonić, bo go akurat nie było w Józefowie. Napisałem więc parę tekstów, parę już mi po głowie chodziło — z tego, co napisałem wcześniej...

Nie było problemu...

Muszę się przyznać, że teksty nie są dla mnie ważną rzeczą. Najważniejsza jest muzyka. I samo granie tych moich numerów to też jest dla mnie istotna sprawa. Natomiast tekst to dodatek. Powinno tak być, że się dobrze śpiewa i że niesie jakąś treść... Teksty Loebła bywają trudne do zaśpiewania. Kiedyś to było dla mnie dobre, bo jaką taką dykcję wypracowałem sobie na nich. A jak słucham teraz młodych zespołów — to z dykcją jest tragedia... Nie mam pojęcia, czy kiedyś jeszcze będę sobie sam pisał teksty. Mam już teksty Bogdana na następną płytę i nie wszystkie mi się podobają. Nie wiem, czy jednak sam do tego nie podejść. Mam pewne pomysły.

Powiedziałeś, że teksty piosenek nie są dla ciebie ważne, ale to, co dotąd napisałeś, może zaintrygować uważnego słuchacza. Z jednej strony — „To mój blues”, czyli coś w rodzaju monologu samobójcy. Z drugiej —

„Musisz walczyć, musisz wierzyć”, czyli zachęta do zmagania się z życiowymi przeciwnościami.

Dla mnie numer to jest po prostu numer. Przypadek, że tak wyszło. „Musisz walczyć, musisz wierzyć” jest chyba jakimś echem stanu wojennego. A „To mój blues” nie łączy się z niczym konkretnym. „Nie uciekaj” napisałem rzeczywiście pod wrażeniem czyjejs samobójczej śmierci.

Rok 1985 był dla Ciebie dobry i zły zarazem. Od tego czasu datują się Twoje poważne kłopoty ze zdrowiem.

Myślałem, że o tym nie będziemy mówić... Ale powiem. Na Olsztyńskich Nocach Bluesowych przytrułem się. Nie wiem: alkoholem czy jedzeniem? Wylądowałem w szpitalu, ciężko to przeszedłem, bo już wcześniej miałem kłopoty z nerkami. Kiedyś w Rosji przypadkowo zmierzylem sobie ciśnienie i lekarz powiedział mi: „Jak wrócisz do Polski, to zbadaj sobie nerki”. I jak miałem trzydzieści pięć lat, to dowiedziałem się, że mam chore nerki. Torbielowatość nerek najczęściej ujawnia się w tym wieku. Okazało się, że mam wadę wrodzoną i muszę przestrzegać pewnych reguł. Na ile przestrzegałem, to odrębny temat. W każdym razie moja dolegliwość była nieuchronna. W pewnym momencie musiało stać się to, co się stało: zacząłem korzystać z dializ. Do tego czasu pracowałem bardzo intensywnie. I teraz też dużo pracuję. Ja długo będę egzystował, bo wierzę w to... Jeżdżę sobie za granicę. Wszystko w życiu mam uregulowane. Nie jest to wstydliva choroba. Tylko w Polsce każda jest wstydliva.

Już w styczniu 1986 roku zaczęłaś ostro pracować: w czasie koncertu w Łodzi nagrałaś swój pierwszy od kilku lat longplay...

Była to pierwsza impreza po moim wyjściu ze szpitala. Przyjechaliśmy, nie było żadnego programu, ale płyta powstała. Zaraz potem wystąpiliśmy na żywo w telewizji — w Studiu Hi-Fi.

DZIESIĄTA TAŚMA

...Właściwie jest to w dalszym ciągu zespół Breakout. I nie wiem, czy do tej nazwy nie wrócę.

Co ci się śni najczęściej?

Jestem już w tym wieku, że nie pamiętam snów. Chyba śni mi się to co każdemu — jakieś bzdury...

To już porozmawiajmy o „Śnie szaleńca”. Ten longplay z 1986 roku, z nowym repertuarem w bluesowo-rockowej konwencji, okazał się jedną z najlepszych pozycji w twojej dotychczasowej dyskografii...

Dwa numery dziś bym trochę inaczej zagrał. Ale tam jest wszystko, co potrzebne w bluesie: dramatyzm, wspaniałe teksty, świetny saksofon, dobre gitary.

Co dziś powiesz o składzie, z którym nagrałeś „Sen szaleńca”?

Też uważam go za dobry. Szukalski pracował z nami na takiej samej zasadzie, jak kiedyś Nahorny. W podstawowym składzie był wtedy Surzyn, ale akurat pojechał do Arabów. Wzięliśmy Szlagowskiego i bardzo mi się on podoba na tej płycie. Jednak fani go jakoś nie zaakceptowali w tym zestawieniu.

Potem jeszcze bardziej ich zaskoczyłeś: bardzo skróciłeś włosy i pojawiłeś się z grupą, w której grali i twój syn, i weteran z Blackoutu, Krzysztof Dłutowski.

To był zespół na jedną imprezę, na Rawę Blues. Zresztą nigdy nie zakładam, jak długo będę z kimś grał.

A jak to było z włosami?

Grażynka jakby mnie chciała sprawdzić. Jej babcia mówiła: „Co za włosy, do czego to podobne!” Mama też patrzyła się na mnie krzywo. Pomyślałem: zrobię taki numer — zetnę włosy, ogolę brodę. I tak zrobiłem. Muszę tu pochwalić Bodka Kowalewskiego, który poszedł ze mną do fryzjera, dla towarzystwa, i też dał się obciąć.

Potem poszliśmy do Polonii, upiliśmy się... A gdy na drugi dzień Grażyna przyleciała, to o mało co nie umarła ze śmiechu, jak się spotkaliśmy na lotnisku. Babcia Grażynki powiedziała: „To już lepiej się nie strzyż...” I od tego czasu włosów nie obcinałem. Jak jestem ostrugany, to mogę robić za inżyniera. Jeszcze w latach siedemdziesiątych raz się ostrzygłem, bo nie chciałem, żeby żona wiedziała, dokąd chodzę. Ale i tak mnie poznawali...

Na tym nie skończyły się niespodzianki... W 1987 roku związałeś się z Dżemem.

Jacobson, ich menażer, mnie poprosił. Zaproponował mi współpracę, gdy i ja, i Dżem byliśmy po trasie tych najlepszych w ankiecie „Jazz Forum”. Jacobson powiedział, że Rysiek Riedel musi iść na leczenie, że się zdecydował. Jednak już po dwóch tygodniach Riedel zjawił się u mnie z drugim jakimś takim. Patrzyłem, żeby coś nie zginęło... Nie ze względu na Ryśka, jego samego dobrze znam... Po jakimś czasie Riedlowi odwiedziło się. Przyszedł na naszą imprezę, wskoczył na estradę i powiedział: „Odbieram ci zespół!” Tak jakbym musiał grać z Dżemem.

A jak ci się z nimi grało?

To są fajni muzycy w określonej muzyce.

Tylko tyle?

Jak gdzieś jechaliśmy, to musieliśmy zatrzymywać się przy każdej budzie z piwem. Albo coś takiego: mamy razem jechać do Czechosłowacji, ja biorę taksówkę, żeby do Katowic zdążyć na czas z Warszawy, a oni — chociaż z Katowic — spóźnili się... Tak nie można.

Z Dżemem wystąpiłeś w Jarocinie, lecz też — na Jazz Jamboree 87. Czy nie miałeś oporów? Bo przecież rok wcześniej oberwałeś od recenzentów za swój występ na tym festiwalu...

W Jamboree 86 wziąłem udział, bo Szukalski zaproponował mi granie w swoim zespole, a organizatorzy festiwalu — występ przed B.B. Kingiem. W rok później wystąpiłem dlatego, że akurat grałem z Dżemem.

Też trafiłem na bardzo zjadliwą recenzję tego występu.

To jest zdanie jakiegoś palanta. Zagraliśmy wspaniałą imprezę.

Aż wreszcie odkryłeś dla siebie Kciuk-Surzyn Band.

Przypadkowo ich zaangażowałem. I nie spodziewałem się, że tak długo będą grali ze mną. Bo mi to właściwie nie pasowało: są to muzycy niesforni. I wewnątrz kapeli mieli swoje problemy. A mnie nie interesuje, kto ma być u nich liderem... Surzyn to świetny perkusista rockowy, więc pomyślałem sobie, że dobrze byłoby z nim znów popracować. Oni przedtem grali zupełnie inną muzykę i dla nich to też było dobre, bo zawsze mieli te swoje pół godziny i publiczność, która przychodziła na mnie, słuchała ich. Mnie to ich granie nie podobało się, po rozstaniu największą chrapkę miałem na Radulego. Ale że mieszka daleko, w Kędzierzynie-Koźlu...

Dlaczego zrezygnowałeś z organizowania własnej grupy?

Występuję z gotowymi zespołami, bo to jest wygodne. Co to znaczy własny zespół? To znaczy, że musiałbym tyle grać, żeby ludzie mogli zarobić. A tak występuję, kiedy mam ochotę.

Słuchałem twoich występów z grupą Surzyna i Kciuka. Wydaje mi się, że były to twoje najlepsze koncerty od lat. Jednak też odniosłem wrażenie, że lepiej grało wam się te nowsze utwory.

Wiele się na to składa. I tu zgadzam się z Surzynem, który mówi, że nie może grać tak samo jak Hajdasz dwadzieścia lat temu. A Kciuk, który gra dwadzieścia razy szybciej od Goleniewskiego, nie może grać jak tamten grał na „Bluesie”... Tylko Waldek Branowski z After Bluesa zagra każdą solówkę dokładnie jak Kozakiewicz przed laty. Tak jak by dziś już tego Kozakiewicz nie zagrał!

/ dlatego zaczęłeś występować z tym duetem?

Na jakiś czas chciałem mieć bardziej bluesową kapelę.

Muzycy After Bluesa zwrócili na siebie uwagę przed kilku laty, wykonując i nagrywając twoje utwory. Ostatnio tak popularny zespół rockowy jak IRA wykonuje „Oni zaraz przyjdą tu”...

Nieskromnie uważam, że gdyby moje numery — szczególnie bluesowe — były wykonywane w Ameryce, stałyby się standardami. Przynajmniej niektóre.

Ale też po kompozycję Nalepy sięgnęła taka piosenkarka jak Gayga. „Graj, nie żałuj strun”...

To dłuższa historia. To piosenka z płyty „Pożegnalny cyrk”. Kiedyś przyjechała do mnie Iza Trojanowska, z mężem. Zażartowałem: „Ja chyba skądś panią znam...” W końcu wykrztusiła, czybym jej płyty nie zrobił? I zrobiłem. W Krakowie nagraliśmy, ale było wiadomo, że cenzura tego nie puści. To jeszcze był stan wojenny, a teksty wyszły ostre.

Komu?

Izie, Jerzemu Siemaszowi i mnie.

„Graj, nie żałuj strun” raczej do ostrych nie należy.

Oczywiście, że nie. Iza mnie namówiła, żebym napisał taki tekst, jak sobie wyobrażam bluesmana. Jest to taki trochę intymny tekst. I co innego, jak śpiewa to Iza, a co innego — jak Gayga. Gayga przyszła kiedyś do mnie i zapytała, czy może to wykonywać. Bo gdzieś dorwała kasetę z „Pożegnalnym cyrkiem”... Odpowiedziałem: „Nie”. Po czym to nagrała i zobaczyłem w telewizji, jak rozneglizowana śpiewała tę piosenkę. No, ale numer, który się ukazuje na płycie czy kasecie, jest własnością publiczną — mniejsza o szczegóły. Gorzej, jak Guzek bez uzgodnienia ze mną zmienia tytuł na „Anna 91”... Jakim prawem?

Z After Bluesem występowałeś do lata 1992 roku. A w lipcu w Operze Leśnej znów pojawił się Breakout — w dodatku połączony z Blackoutem. Można było posłuchać najpopularniejszych utworów z repertuaru obu twoich zespołów.

Tym razem namówił mnie dyrektor BART-u. Nie miałem ochoty, wiedziałem, że się nie dogadam z Guzkiem. Był i jest z niego ciężki facet. Obawiałem się, że i z Mirą nie porozumiem się. Nie miałem ochoty na niektórych muzyków — to wszystko jest już przeszłością. Mówiłem „nie”, a z drugiej strony myślałem, że można by to zrobić. Z początku chodziło tylko o sam Blackout. O taką imprezę dla ludzi, którzy mnie o to prosili... Później okazało się, że samych Blackoutów nie damy rady zrobić, bo Guzek jednak był kimś bardzo ważnym w tym zespole. Wtedy dyrektor Kowalik wymyślił, żeby połączyć

to z Breakoutem. I pomyślałem: niech będzie. Bardzo dobre warunki, prawie wczasy. Nie trzeba robić zakupów. Poprobujemy i zagramy, żeby zrobić trochę uciechy innym ludziom.

Byłem na tym koncercie i mogłem się przekonać, że jednak lepsze przyjęcie miały piosenki z czasów Breakoutu. Może dlatego, że na widowni było dużo młodych ludzi?

Zgadza się. Na korzyść Breakoutu w tym meczu Blackout — Breakout przemawiało też to, że jednak byliśmy z Mirą bardzo stremowani i rozkręcaliśmy się powoli. A Breakout też jest mi bliższy. To już jest muzyka rockowa.

Pomówmy teraz o osobie, którą poznałeś przy okazji poprzedniego wskrzeszenia Breakoutu w Sopocie... Grażyna Dramowicz nie tylko odważyła się na wspólne życie z tobą, ale też na wspólne śpiewanie...

Grażyna jest po szkole muzycznej — jak jej nuty położę, zagra na fortepianie. I któregoś dnia powiedziałem jej: „Może podśpiewasz?”. Mówiła, że nigdy tego nie robiła, ale spróbowała. I tak już zostało.

Czy mógłbyś opowiedzieć, jak się poznaliście?

Poznałem Grażynę w biurze BART-u, coś tam miała do załatwienia — była umówiona na sesję zdjęciową z fotografem. My przyszlismy całą grupą i zaprosiliśmy ją na ten koncert „dinozaurów”. Nie miała pojęcia o tych zespołach — tylko Czerwone Gitary obity się jej o uszy. Nowe pokolenie: disco i tak dalej... Co prawda kiedyś zetknęła się z tekstem Breakoutu. Jakiś jej wielbiciel przepisał na maszynie tekst „Koło mego okna”, podpisał „zespół Breakout” i przesłał jej to... Ale myślała, że przetłumaczył. Że to jakiś angielski zespół. A ponieważ po imprezie było przyjęcie dla wykonawców połączone z dyskoteką — zaproponowałem Grażynce, żeby mi dotrzymała towarzystwa.

Może niezbyt wypada zamieniać ten wywiad w plotkarskie pogaduszki, ale trudno. Wasz ślub...

Pobraliśmy się w maju 89 roku w Ameryce. Kiedy pierwszy raz przyjechałem do Stanów, wiedziałem, że mam tam trochę rodziny. Ale wcześniej właściwie nie utrzymy-

wałem kontaktów, bo to taka odległość... Mój daleki krewny ma w Stanach lotnisko i kilkanaście samolotów... A my — jak postanowiliśmy wziąć ślub, to w Las Vegas. I mówię do mojego kuzyna: „Masz te samoloty, to polecimy do Las Vegas”. On na to, że do Vegas strasznie daleko, że Atlantic City jest bliżej, a będzie to samo. No i poleciliśmy. I wzięliśmy ślub w tym mieście hazardu i rozpusty. Po drodze odważyłem się prowadzić samolot, bo już kiedyś byłem w powietrzu takim małym kukuruźnikiem. Grażynka z początku była roztrzęsiona, ale później spróbowała i przekonała się, że to jest zupełnie fajna sprawa. Taki samolot łatwiej prowadzić niż samochód. Potem wyrobiłem sobie licencję pilota, ale — niestety — trzeba ją co jakiś czas odnawiać. Fantastyczny sport, na który nie mam czasu...

A czy nigdy nie wyżywałeś się za kierownicą samochodu? Wyjątkowo to pasuje do muzyków rockowych, nie tylko z powodu szaleństw Jeffa Becka...

To mnie raczej nie dotyczy, chociaż lubię szybką jazdę... W 1970 roku, gdy graliśmy w Kołobrzegu, mieliśmy możliwość zrobić prawo jazdy. Ale w przypadku Miry i mnie było tak, że mogło je zrobić tylko jedno, bo drugie musiało w tym czasie zajmować się dzieckiem. Piotrek miał wtedy pięć lat. I z losowania wypadło, że to Mira robi. I zrobiła. Mnie prawo jazdy właściwie wtedy nie było potrzebne i zrobiłem je dziesięć lat później, kiedy już naprawdę potrzebowałem jeździć...

Wasz pierwszy samochód...

Volkswagen garbus 1302 S. Podobał mi się taki samochód, to go kupiłem. Znakomite auto. Równy rok od kupna zdarzyło się nam czołowe zderzenie na autostradzie w Holandii — prowadził Jurek Chrzanowski, już mówiłem o tym wypadku. Wcześniej mieliśmy samochód dla zespołu, Opla Blitza. Kupiliśmy go w 68 roku. Józek Hajdasz prowadził z Holandii i — już w Polsce — mieliśmy wywrotkę.

A teraz Grażyna wozi cię Mercedesem. Czy w życiu codziennym jesteś wymagający?

Mnie się wydaje, że nie. Ale moi bliscy mówią, że jestem. Przede wszystkim jestem chorobliwie punktualny.

Podobno lubię, żeby wszystko było tak, jak ja to sobie wymyśliłem (*śmiech*). I na trasach lubię mieszkać w przyzwoitych warunkach i jeździć — dobrym transportem...

I dobrze zjeść?

Przynajmniej chciałbym jadać o tych samych porach. Ale w moim zawodzie jest to niemożliwe. Na przykład jutro w porze obiadu będę w drodze i nie będziemy mieli czasu, aby się zatrzymać.

A jeśli możesz wybierać, to co najchętniej jesz?

Ruskie pierogi, chłodnik, zraz zawijany.

Polska kuchnia.

Polska, ale domowa, a nie restauracyjna.

Twój ulubiony alkohol?

Zasadniczo nie piję, żeby nie sprawiać przykrości moim lekarzom. A jeśli już: Jack Daniels, najlepsza whisky.

Czy uważasz, że jesteś wymagającym szefem?

Od muzyków wymagam przede wszystkim błyskotliwości. Nie przykładam aż takiej wagi do warsztatu. Ale dla mnie nie do pojęcia jest, że jak się już raz spróbuje numer, to można później pomylić się...

Gdy ostatnio rozmawiałem z Janem Borysewiczem, powiedział mi coś takiego: nasi muzycy powinni zacząć szanować się wzajemnie, bo inaczej nikt ich nie będzie szanował. Co o tym sądzisz?

Że się nie szanują, to pewnie prawda. Jest to dość niewymierny zawód i masa problemów z tego wynika. Wiadomo, że muzycy to taki trochę babski naród. I są tu różne ploteczki... Może na świecie to inaczej wygląda. Na pewno byłoby inaczej, gdyby istniała u nas prawdziwa branża, prawdziwa konkurencja. Chociaż ostatnio jakby to wszystko łągodnieje.

W ostatnich miesiącach pojawiałeś się na estradzie z różnymi muzykami, ale w żadnym ze składów nie było drugiego gitarzysty...

Jeśli chodzi o drugą gitarę, to dziś — tak prawdę mówiąc — mogę już tylko grać z moim synem. Z gitarzystami mam zawsze kłopoty. Grają mi nie w tym co trzeba miejscu. Nie w tym klimacie... A z Piotrkim nie mam tych problemów. To mówię na podstawie tych dwóch tras

w Stanach — on tam dojrzał, gra z jakimiś czarnymi bluesmanami.

Zmieniasz muzyków i zmieniasz impresariów. Jak ci się dotąd pracowało z polskimi menażerami?

Każdemu czegoś brakowało. Jak dla mnie menażer przede wszystkim powinien być uczciwy. Uczciwych miałem, lecz nigdy nie miałem dobrego. Bo jak był dobry na Polskę, to był zły na Zachód.

Zachód to dla ciebie w ostatnich latach tylko kluby polonijne w USA ?

Niekoniecznie. Grywałem tam w różnych miejscach dla różnej publiczności. Dwa lata temu wystąpiłem w Nowym Jorku, w Limelight, w bardzo znanej sali koncertowej zrobionej z kościoła. Niesamowite wrażenie — tym bardziej że nigdy tak głośno nie grałem. Byłem wtedy z Piotrkim, Markiem Surzynem i Bodkiem Kowalewskim. Ostro daliśmy, były bisy i wyważone drzwi.

Lubisz Stany?

Tam od razu każdy czuje się, jakby był obywatelem Ameryki. Ale mnie tam się nie podoba. Nie ma porządku. Tak jak u nas za komuny było przegięcie pały, tak tam też — tyle że w drugą stronę... Wytrzymuję w Stanach miesiąc, półtora. Takie moje wakacje, bo jadę z Grażynką, a tam mam Piotrka...

Czy nagranie płyty to nadal takie samo przeżycie dla ciebie jak kiedyś?

Nadal jestem producentem każdej mojej płyty. Tylko że u nas nie ma takiego pojęcia „producent”. Jeśli ktoś taki jest wymieniony na płycie, to chodzi o kogoś, kto nam załatwi hotel, jeśli nagrywamy poza Warszawą (*śmiech*). U nas producentem musi być lider kapeli. Oczywiście, są też tacy liderzy, którzy gdzieś tam krążą sobie z dziewczynami, a realizator nagrania robi za nich brzmienie. Natomiast ja zawsze siedzę przy każdej płycie do końca. Ja decyduję, w jakiej kolejności mają być numery i jak mają brzmieć.

Na kompaktowej wersji twojego jak dotąd ostatniego longplaya „Absolutnie” ukazały się dodatkowe nagrania z tej sesji. Czy wcześniej zdarzyło ci się nagrać utwory, które później nie zmieściły się na płycie?

Był taki numer z sesji „NOL”. Zdaniem Bogdana Lewandowskiego najfajniejszy. Bogdan mi o tym numerze przypomniał i jak niedawno szperałem w archiwum Polskich Nagrań, to miałem nadzieję, że znajdę. Zobaczyłem te papiery i widzę, że jest skreślony. Nie wszedł na płytę — to został wymazany!

Czy zdarzyło ci się zmieniać repertuar płyty już w studiu?

Oczywiście. Tak choćby było z „Absolutnie”. Najlepiej jest — moim zdaniem — jak numer powstaje w studiu. Ale do tego trzeba umieć w studiu pracować albo mieć dużo pieniędzy, bo studio przecież kosztuje... Najlepiej wychodziły nam te numery, które zmieniliśmy w ostatniej chwili, lub te, które przyniosłem jako niespodziankę. Tak kiedyś powstała „Rzeka dzieciństwa”. Tak — z tego, co pamiętam — powstał „Taki wiatr”. Wtedy zupełnie nie wiedzieliśmy, co grać. Był tekst, była muzyka, ale jak to ugryźć? Wymyśliłem jakiś riff na gitarze, zresztą — uważam — fajny. Do tego bas. Bębniarz znakomity — więc wszystko to ciągnie. I już mamy połowę sprawy. Później Bogdan Lewandowski coś sobie zagrał na fortepianie, Hammonda dołożył — i rewelacja! W późniejszym okresie Stasio Sojka dopiero swoim fortepianem zrobił mi numer, „Nauczyłem się niewiary”. Tak to bywa. To jest muzyka żywa. Kiedyś zespół Klan był słynny z tego, że przychodzili na próby jak do zwykłej pracy, na osiem godzin. My nigdy nie próbowaliśmy. Nie było na to czasu, bo graliśmy imprezy.

Czym się kierujesz, dobierając repertuar koncertu?

Przez kilkanaście lat nie grałem „Modlitwy”, bo nie mogłem nauczyć się na pamięć tych siedmiu zwrotek tekstu. Od czasu płyty na żywo zdarza mi się, że zmieniam teksty na poczekaniu. Ale myślę, że to jest w bluesie dopuszczalne. Są też trudniejsze utwory, jak „Pożegnalny blues” z „ZOL”. Grałem go z najlepszymi muzykami i nie wychodziło nam, bo nikt tak nie zagra na basie, jak na tamtej płycie zagrał Wilczek...

Nadal komponujesz z taką łatwością jak kiedyś?

Muszę się nieskromnie przyznać, że i teraz nie mam problemów. W końcu to mój zawód. Polega to w jakiejś

mierze na dużej wyobraźni, w pewnym sensie na jakimś narcyzmie. Zamykam oczy i wydaje mi się, że jestem na estradzie, widzę innych muzyków. I numer mam gotowy. Inna sprawa, że trzeba wszystko zapamiętać, zapisać. Dopiero kiedy się numer nagra, to on naprawdę istnieje. Kiedyś większość utworów pisałem do tekstów Loebła. Teraz różnie z tym bywa. Loebłowi jest o tyle łatwiej, gdy najpierw napiszę muzykę, że mu ona sugeruje, o czym ma być tekst. Tak samo jak dawniej, gdy tylko miałem jego tekst, to już wiedziałem, jaka ma być muzyka... Ja nigdy nie brałem gitary do ręki, żeby ćwiczyć. Jak wziąłem, to zawsze musiał z tego jakiś numer powstać.

Czemu na „Absolutnie” trafiły dwa stare utwory z repertuaru Breakoutu?

Nie byłem zdecydowany co do stylu płyty. Dlatego chwyciłem się starych numerów — żeby mi pokazały drogę. Jedno wiedziałem: nie chciałem, żeby to była płyta bluesowa. A „Nocą puka ktoś” nagrałem, bo chciałem pokazać, że też od bluesa nie odcinam się. I chciałem spróbować, jak ten numer może zabrzmieć w nowej wersji. Od bluesa nie odcinam się... choć już były momenty, że mówiłem: koniec! Bo to może człowieka zanudzić. Ale kończyła się umowa z Polskimi Nagraniami i uważałem, że — mimo iż oni nawalali — muszę się do końca wywiązać. I nagrałem tę płytę, chociaż repertuar zmieniałem trzy razy. Nagrałem ją trochę pod przymusem... Odczekałem miesiąc i w ciągu dwóch dni zrobiłem materiał, z którego pierwszy raz w życiu jestem tak zadowolony. Nigdy nie byłem do płyty tak przygotowany jak w tej chwili.

Jak oceniasz to, co robiłeś w ostatnich latach?

Właściwie nic się nie zmieniło. Właściwie jest to w dalszym ciągu zespół Breakout. I nie wiem, czy do tej nazwy nie wrócę... I żadnych odgrzewanych klusek. Będę grał z młodymi muzykami.

Nie ma w tym pewnego ryzyka?

Młódzież to najfajniejsi ludzie. Oczywiście muszę się zastrzec, że ta chodząca do szkół, a nie — bijąca innych. I zawsze będę się z nimi identyfikował. Jak jestem z nimi, to rozmawiam ich językiem i mi to pasuje.

Z moimi rówieśnikami nie mam o czym gadać. To są dziadkowie. Muzyka rockowa rzeczywiście jakoś konserwuje. Wystarczy popatrzeć na tych rockmanów, co w knajpę wpadli... Rock to jest styl życia. A tu u nas jak sława mija, to biorą się za nuty, uczą się... Jak już znają nuty, to mogą jechać do knajpy na Zachód i nie ma rockmana! Ilu nas zostało?

Został Czesław Niemen...

On nie może być rockmanem, bo gra w pojedynkę. On jest ponad. Jest wielbicielem rocka, wielbicielem jazzu. Ma swoją muzykę, swój wspaniały aparat głosowy. On jest Niemen.

Gdy The Rolling Stones działają już blisko trzydzieści lat, może niezbyt na miejscu jest pytanie o to, jak długo można grać rock? Ale jednak je zadam...

Oczywiście fajniej jest, gdy muzykę rockową grają młodzi ludzie. Chociażby ze względów estetycznych. I właściwie w tej muzyce jest tak, że cały polot ma się w młodym wieku. Później jakby wystarcza rutyna, znajomość warsztatu... Teraz jest trochę gorzej, nie ma nic nowego. Wszystko polega na powielaniu — z małymi zmianami — tych starych rzeczy... Myślę, że będzie jak w jazzie. Jazzmani mają siedemdziesiąt lat i też grają. Prawdopodobnie rockmani do tego dociągną. Szczególnie czołówka, która w latach sześćdziesiątych tworzyła to wszystko.

Wrzesień 1991 — wrzesień 1992 roku



JEGO płyty

PIERWSZA PŁYTA

...po prostu przeboje.

1 Od razu przyznam się, że w tamtych czasach nie miałem tej płyty. Zaś pierwszy raz posłuchałem jej w dość szczególnych okolicznościach. Byłem w ósmej klasie, a ośmioklasistów wciągano w szkole w różne dziwne przedsięwzięcia, bo byli najstarsi i mieli świecić przykładem. No i wiosną 1968 roku wziąłem udział w przygotowywaniu audycji dla szkolnego radiowęzła. Audycji na rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem, czyli antywojennej. Za muzyczną ilustrację posłużyło

kilka piosenek o odpowiednim wydźwięku, wybranych z dopiero co wydanego longplaya grupy Blackout. Płyta chyba stanowiła własność szkoły. W każdym razie nie przypominam sobie, aby przyniósł ją ktoś z nas, uczniów. Tak więc jestem nieczuły na wdzięki „Anny” i Blackout kojarzy mi się raczej ze szkolną akademią niż z jakąś prywatką. Naprawdę.

I — jak myślę — też jest to jakaś prawda o naszym big beacie.

2 Przeboje pierwszego zespołu Tadeusza Nalepy chyba obity mi się w tamtych czasach o uszy. Wiem na pewno, że płyty mieć nie chciałem. Pamiętam też, że dwaj koledzy starali się ze mnie zrobić bigbeatowego fana. Słabo im to wychodziło. Mimo że jeden podarował mi pierwszą płytkę No To Co, a drugi — nawet — singel The Who „I Can See For Miles”. Nic nie pomogło. Co prawda wcześniej, jako dziecko, sekundując rodzicom przeżyłem twistowe szaleństwo i w domu obok płyt René Glaneau i Marii Koterbskiej było kilka czwórek Czerwono-Czarnych, ale... Moja młodzieńcza przekora najwyraźniej obróciła się przeciw muzyce zwanej młodzieżową. Jakoś nie wciągnęła mnie Beatlemania. Jakoś pozostałem głuchy na jej rodzimy rezonans, czyli Czerwone Gitary.

Na dźwięk słowa „Beatlesi” stawał mi przed oczyma obrazek z kolonii. Salka stołówki, projektor objazdowego kina, na ekranie „Help!”, a obok mnie piszczące i klepiące się w rytm rękami po udach dwunasto-, trzynastoletnie dziewczyny. Niepokojący i krępujący wybuch kobiecości — o ile tak można powiedzieć. Wydawało mi się — dziś mogę dodać: nie bez racji — że całe to wariactwo na punkcie czwórki z Liverpoolu jest raczej dla dziewcząt. Choć, oczywiście, także ulegli mu niektórzy moi koledzy. Mozolili się z najtańszymi gitarami w rękach, próbując odegrać jakiś beatlesowski kawałek.

Czerwone Gitary to z kolei pierwsze w moim życiu potańcówki, też kolonijne. Ściskanie dziewczęcych spoconych rąk i nieporadne próby wywijania rock’n’rollowych

figur pod okiem zawistnych kolegów i tyj? dziewczyn, których nikt nie chciał poprosić do tańca. Niby już smak dorosłości, ale jeszcze taki, który nie rozbudzał apetytu. A tak w sumie: niepoważne sprawy dla kogoś, kto zaczytywał się „tygrysami” o drugiej wojnie światowej i zajmował modelarstwem. Tak to odbierałem.

A na cały ten ówczesny szyk młodzieżowy byłem jeszcze trochę za młody. Ominęły mnie garnitury specjalnego kroju i szpicate buty na podwyższonym obcasie. Chyba zresztą wydawało mi się głupie uleganie jakiegokolwiek modzie. W domu nie miałem na ścianie — jak to było wtedy przyjęte — słomianej maty, na której przypinało się zdjęcia piosenkarzy, pocztówki z egzotycznych miejsc, a nawet puste paczki po zachodnich papierosach. Dziwactwa muszą mieć jednak swe granice, jeśli chce się mieć kolegów. Powoli i mnie ogarniała zgrzebna, młodzieżowa kultura PRL. W końcu także moim nałogiem stało się radiowe „Popołudnie z młodością”, a w nim — „Studio Rytm”. Chociaż nie do końca dałem się przekonać do big beatu. Nie byłem żadnym młodym esteta, lecz w tym, co robiły nasze zespoły, wyczuwałem jakieś bezguście. I jakieś takie silenie się na coś, czym — tak naprawdę — nie były. Dziś mogę napisać, że polska muzyka młodzieżowa tamtych czasów była przede wszystkim grą pozorów. To mocne uderzenie miało być z zasady słabe. Może i wzbudzało prawdziwe emocje. Jednak chodziło o muzykę pseudomłodzieżową, której największym osiągnięciem miała być pseudoswojskość. Pseudorockowy pseudofolklor. W PRL rock’n’roll szybko został odgórnie uznany za źródło rozwydrzenia młodzieży i przejaw wrogiej ideologii. Miało to wisieć nad bigbeatowym światkiem jak gradowa chmura. Znamienne, że gdy Franciszek Walicki zakładał w 1959 roku pierwszy polski zespół rock’n’rollowy, dla niepoznaki nazwał go Rhythm And Blues. A później wprowadził termin parawan. Właśnie big beat, mocne uderzenie. Przez blisko dziesięć lat słowo „rock” właściwie nie było u nas używane.

A i — prawdę powiedziawszy — nie było ku temu wielu powodów na krajowych estradach.

3 Gdy już zostałem fanem grupy Breakout, postanowiłem przekonać się, co właściwie robił Tadeusz Nalepa z Blackoutem. Ten jego longplay zabrzmiał mi nieznośnie archaicznie. Gdy teraz słucham piosenek Blackoutu z kompaktu, odbieram je jako całkiem interesujący dokument.

Jedyny longplay Blackoutu, nagrany jesienią 1967 roku, jakby stanowi podsumowanie przeszło dwuletniej działalności grupy. Ta muzyka młodzieżowa jest całkiem bliska dorosłego rzemiosła estradowego tamtych czasów. A może też po prostu doroślejsza, niż to było wtedy w big beacie przyjęte. Nie ma tu żadnych cudów. Jest big beat, ale dla bardziej wrażliwych, bardziej wymagających. Jednak jeszcze big beat. Nie — jak to było w przypadku robiących w tym czasie karierę Skaldów — inna muzyka pod big-beatowym pretekstem. Mimo wszystko nie da się ukryć, że w poczynaniach Blackoutu była jakaś sprzeczność. Ale też na pewno sukcesy zespołu nie były dziwnym przypadkiem.

Na tytułowej stronie koperty znalazło się zdjęcie zespołu. Wokalista Blackoutu, Stanisław Guzek, zadaje szyku fantazyjną marynarką i krawatem, za który dziesięć lat wcześniej zostałby okrzyknięty bikiniarzem. On to wymyślił nazwę grupy i w jednym z wywiadów tłumaczył, że marzyło mu się, aby była czymś w rodzaju piosenkarskiego teatrzyku. Wyjaśnił też, że „Blackout to krótki żart sceniczny”. Entuzjastyczny komentarz na odwrocie koperty płyty zachęca jednak do jak najpoważniejszego traktowania poczynañ zespołu. Obok fotografia dwóch ludzi, którzy dawali napęd temu bigbeatowemu wehikułowi. Tadeusz Nalepa, gitarzysta, wokalista i kompozytor wszystkich piosenek, uśmiechnięty, fryzura beatlesowska. I Bogdan Loebel, autor wszystkich tekstów, łysawy i jakby zażenowany, że w ten sposób naraża swą reputację literata.

4 Big beat zazwyczaj opisywał świat młodości jako pewnego rodzaju sielankę. Wakacje. Autostop. Niewinne westchnienia. Miłosne dramaty, o których zaraz się zapomina. A tu pierwsza piosenka i od

razu: „Pozwólcie nam żyć”. Guzek w antywojennym monologu dwudziestolatka. Te „oczy, w których odbiła się zasiana bólem ziemia Oświęcimia”. Zaraz potem jest i „atomowy grzyb”, i apel: „zatrzymajcie żołnierzy, karabiny im weźcie”. Dziś brzmi to dość wymuszenie. Wtedy mogło robić wrażenie głosu w chórze oficjalnej propagandy, bo — jeśli już ukazało się na płycie — było jasne, o czyich żołnierzy tu chodzi i o czyje bomby. Takie szczególne protest songi były, oczywiście, tylko jednym ze składników repertuaru ówczesnej grupy Tadeusza Nalepy.

Prawdę powiedziawszy, trudno zaklasyfikować zawartość tej jedynej dużej płyty Blackoutu. Na pewno zespół Nalepy skłania się ku muzyce łatwej w odbiorze, chwytliwej. Są tu chyba zadatki na własny styl. Mimo dużej różnorodności repertuaru. Mimo trójki wokalistów o różnych możliwościach i predyspozycjach. I o różnych specjalizacjach w zespole. Stanisław Guzek, który wyróżnia się w tym gronie, wykonuje piosenki najbardziej dramatyczne, ekspresyjne. Mira Kubasińska — te bardziej liryczne i tradycyjne. A Tadeusz Nalepa ze swym charakterystycznym, przyjemnym tembrem głosu — repertuar najbliższy ówczesnych wyobrażeń o muzyce młodzieżowej.

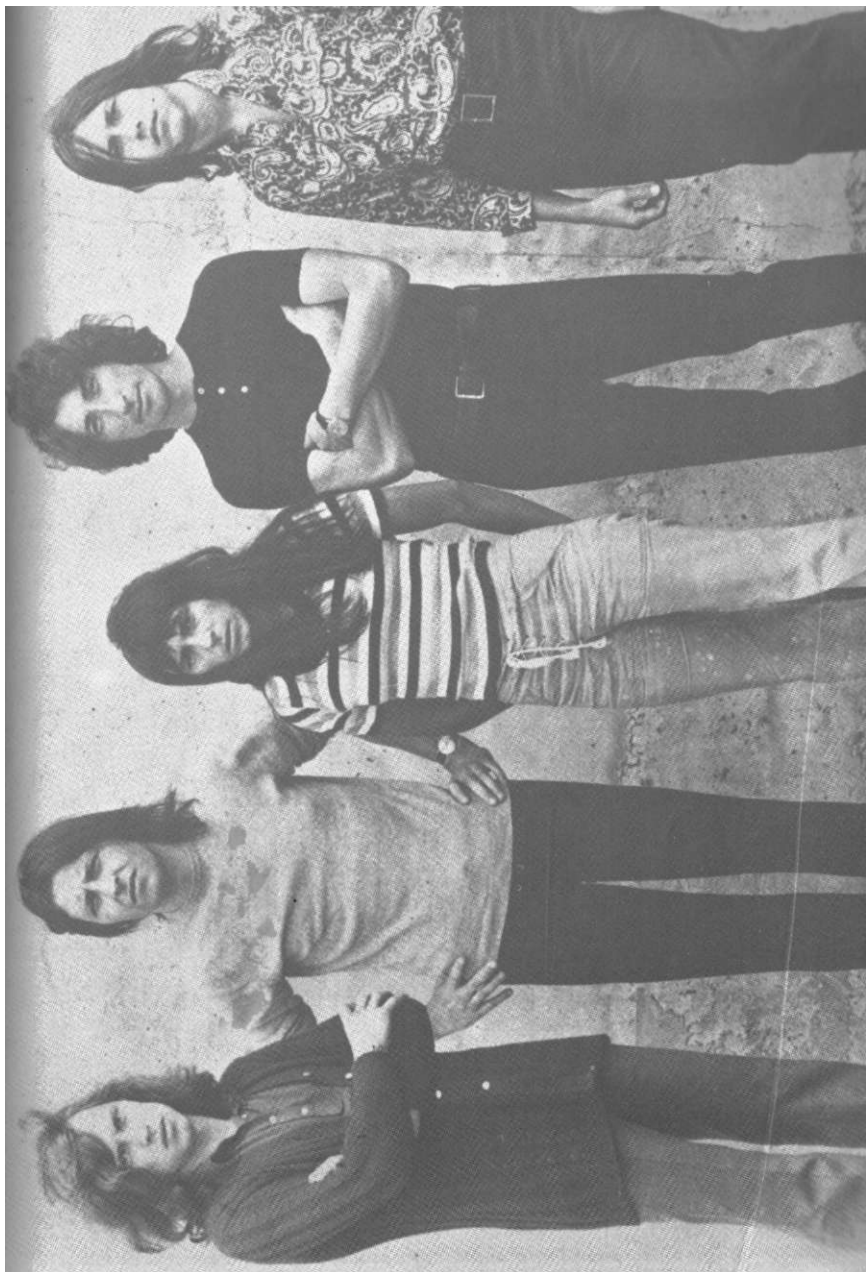
Chyba też można mówić o własnym brzmieniu Blackoutu. A to przede wszystkim dzięki partiom śpiewanym w dwugłosie, swego rodzaju kontrapunktowi wokalnemu, organowym dogrywkom. Na pewno repertuar ten ma swój klimat i duża w tym zasługa Bogdana Loebła. Dzięki niemu Blackout raczej nie przemawiał infantylnym językiem ówczesnego big beatu i przybliżał się do piosenki poetyckiej. Szczególnie w miłosnej liryce o charakterystycznym, prostym i obrazowym języku. W piosenkach Blackoutu sztuka Loebła była przede wszystkim sztuką metafory: „płomyki liści zgasił wiatr” — od razu można go było poznać po takich zdaniach. Chyba też starał się zatrzeć granicę między językiem potocznym a poetyckim. Jakoś tak balansował po swojemu między literaturą a życiem także w piosenkach pisanych wspólnie z Nalepą. Jeśli o tematy chodzi: było o niespełnionym,

dopiero rozkwitającym uczuciu, jak w „Czy znasz ten zwyczaj”, i było o gasnącej miłości, jak w „Gdzie chcesz iść”. Udało mu się pisać teksty młodzieżowe bez nachalnej młodzieżowości, jak choćby „O dziewczynie, psie i jabłku”: „Miałem namiot mój w Bieszczadach/namiot nieba, stado gwiazd”. I tylko w protest songach najwyraźniej tracił wyczucie. Kazał wierzyć, że młodzi ludzie w Polsce przeżywali nocne koszmary z powodu amerykańskich bombardowań Wietnamu. Twierdził, że „te bomby lecą na nasz dom”. •

Słuchając „Anny” — największego przeboju Blackoutu, który także trafił na longplay — czuję się bezradny. Piosenka o kliwej melodii i rzetelnej aranżacji w dość nieokreślonym stylu, z niby-aktorskim parlandem Guzka. Bardziej to lokalowe niż rockowe. Nie ma się nad czym rozwodzić.

Blackout był swego rodzaju eksperymentem, ale też jakby lustrem, w którym odbijała się nasza estradowa rozrywka tamtych czasów. Jeśli nawet pojawiał się ślad inspiracji anglosaskim rockiem, to równie dobrze mogła być ona przefiltrowana przez jakiś polski wzorzec. To już był big beat kolejnej generacji. O wyraźnym, tutejszym kolorycie.

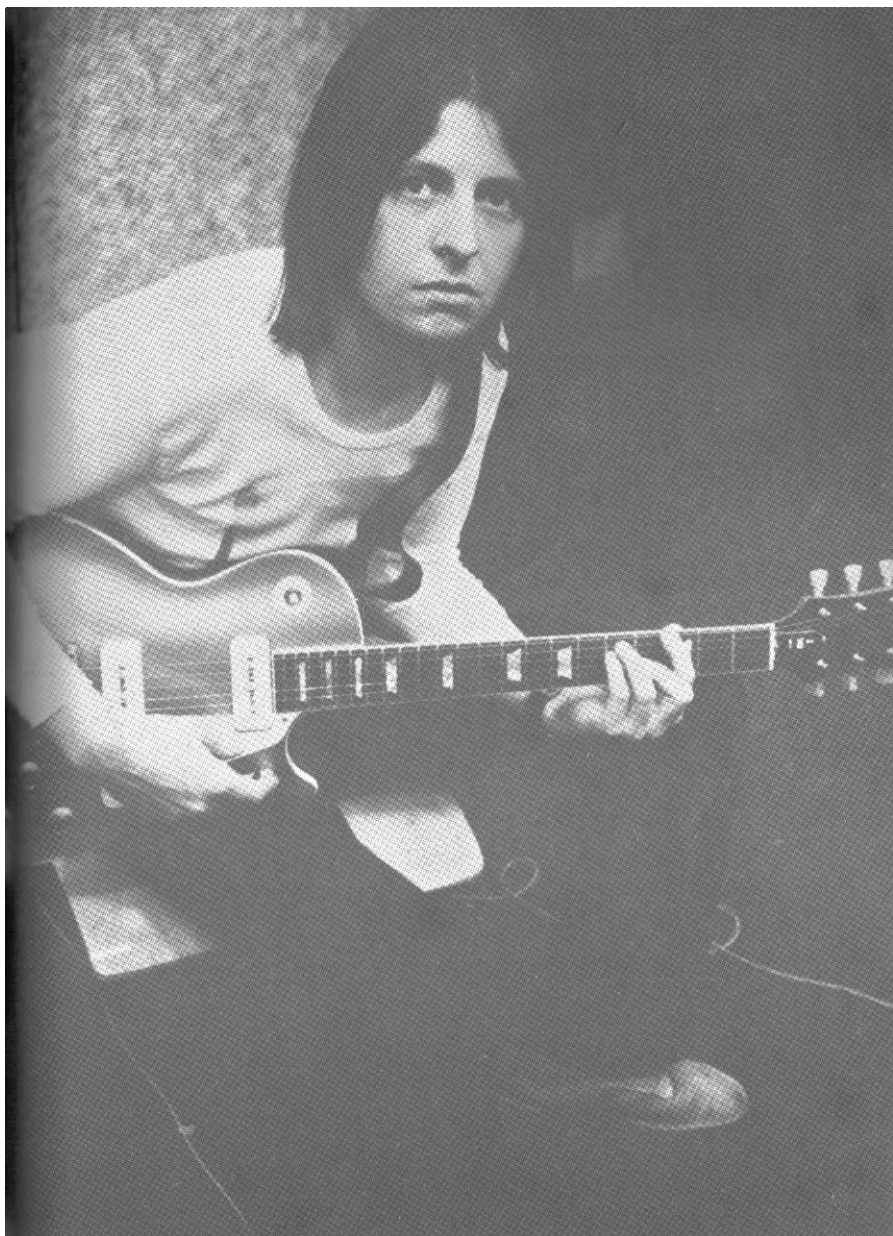
Longplay „Blackout” to splot przeróżnych wpływów. „Czy znasz ten zwyczaj” ma trochę amerykański klimat, dzięki opracowaniu wokalnemu — zresztą pod koniec pojawia się jakby cytaty z The Beach Boys. Ale w podkładzie instrumentalnym jest coś z młodzieżowej muzyki brytyjskiej połowy lat sześćdziesiątych. A całość najmocniej kojarzy się z... Blackoutem. „Nie przechodź obok mnie” to z kolei riff gitarowy z tych skądś już dobrze znanych, od razu kojarzących się z rhythm'n'bluesową tradycją. To także jakieś pogranicze ówczesnej pop music, bluesa i jazzowej muzyki tanecznej. Z kolei „Wyspa” rezonuje ambitną muzyką pop tamtej epoki. W akompaniamencie coś z fortepianowej etiudy, z ułatwionego Bacha, a później już raczej amerykańska rozrywka. Ale taka z polskiej estrady. Albo „Powiedz swoje imię”: próba stworzenia piosenki ekspresyjnej i nowoczesnej, jakby dyskretny odbłask ówczesnych poszuki-



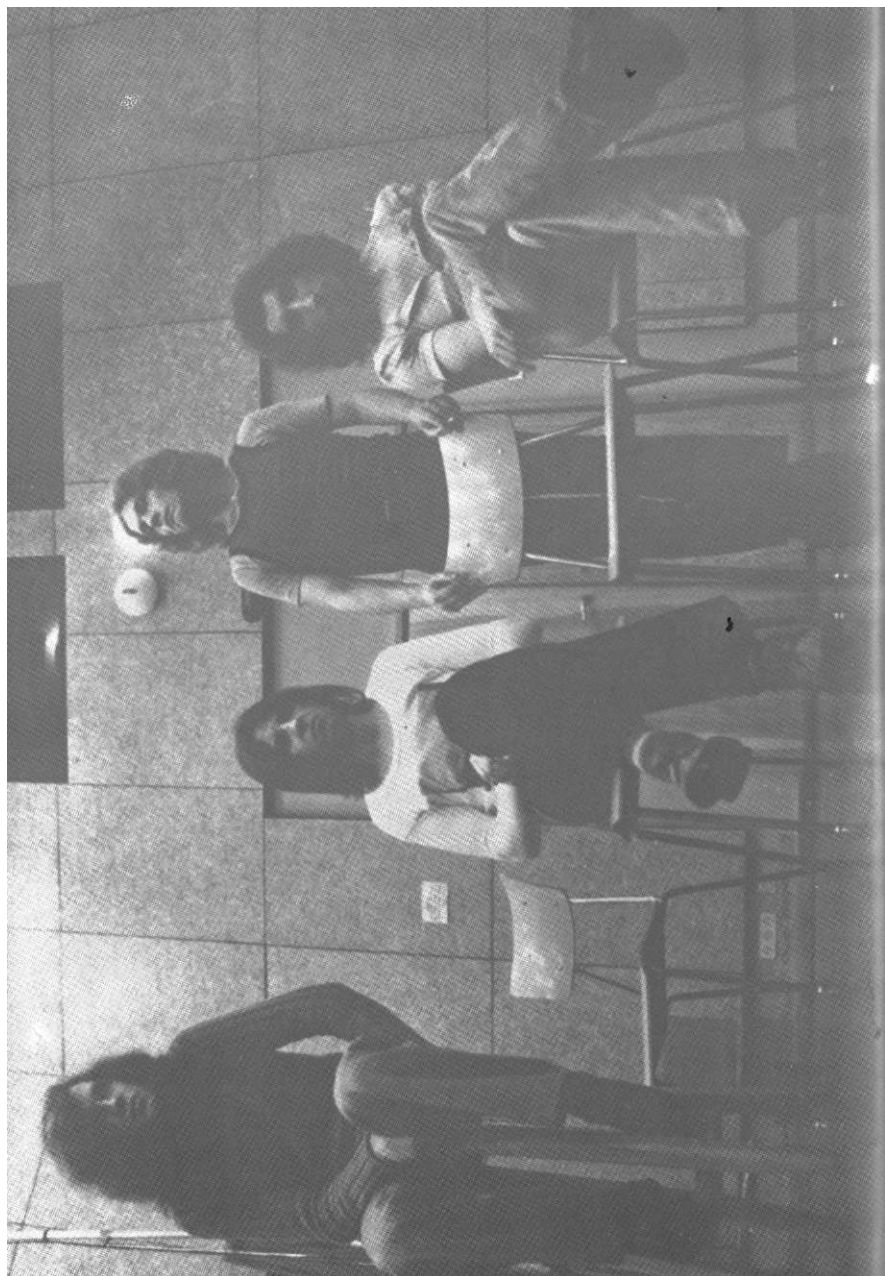
Mira jakoś nie mogła odnaleźć się w Breakoucie... Skład, który nagrał w 1971 roku płytę „Mira”. Od lewej: Jerzy Goleniewski, Tadeusz Nalepa, Mira Kubasińska, Tadeusz Trzcziński, Jan Mazurek (fot. M.A. Karewicz).



Na ogół zmiany personalne w zespole były z powodu alkoholu... Breakout latem 1972 roku
Od lewej: Tadeusz Nalepa, Jan Izbiński, Tadeusz Trzciński, Mira Kubasińska, Józef Haidasz
Jerzy Goleniewski (fot. M.A. Karewicz)



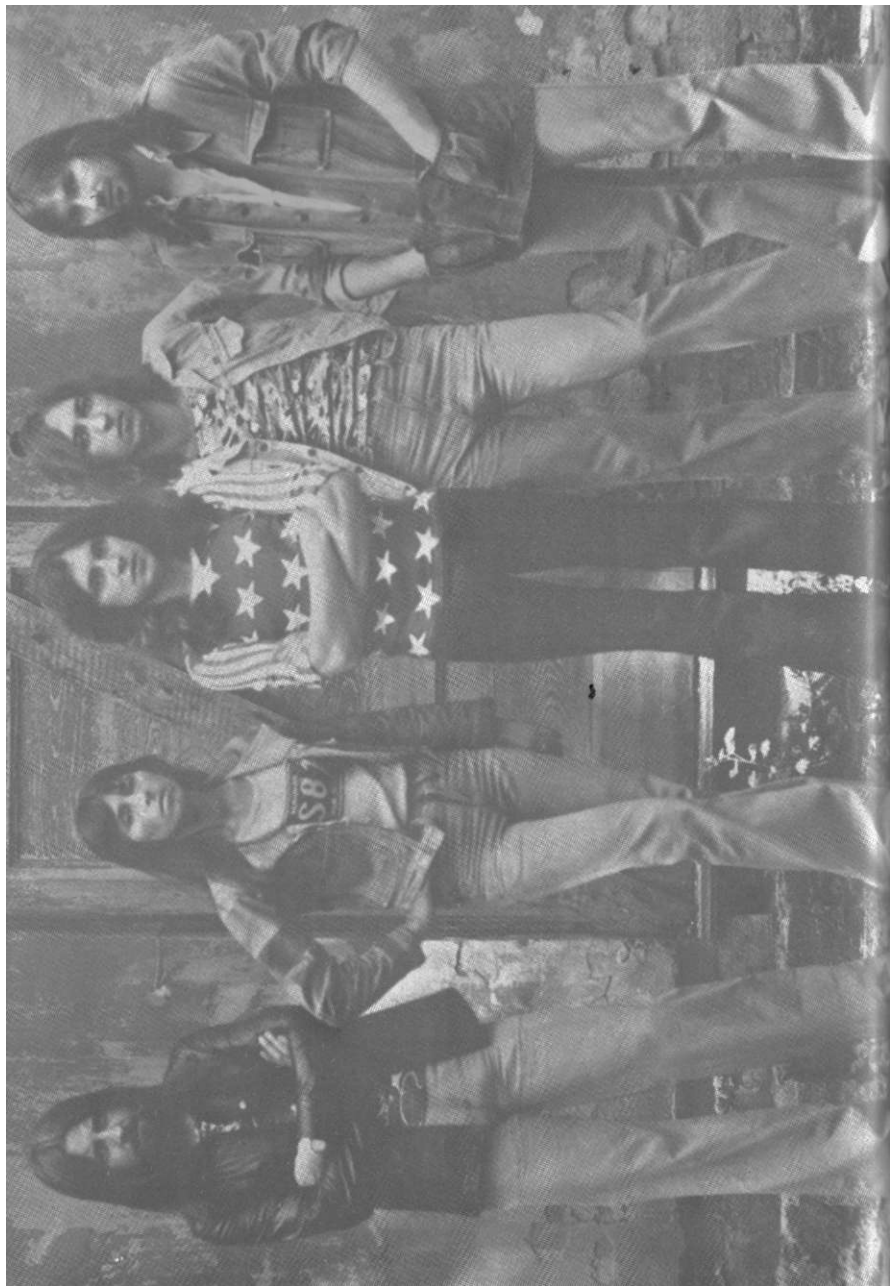
Nigdy nie myślałem o sobie jako o soliście... Tadeusz Nalepa w trakcie nagrywania płyty „Karate” w 1972 roku (fot. M.A. Karewicz).



Jak była u nas była próba, to sprawdzałem wszystkich, czy umieją grać w ping-ponga... Breakout w przerwie pracy nad „Karate”, 1972 rok. Od lewej: Jerzy Goleniewski, Tadeusz Nalepa, Józef Hajdasz, Tadeusz Trzciński (fot. M.A. Karewicz)



Mira była wtedy w nie najlepszej formie, choi zawsze uważałem, że może śpiewać lepiej
Skład z płyty „Ogień”, 1973 rok. Od lewej: Stefan Piłza, Tadeusz Trzcński, Jerzy Goleniewski, Mira Kubasińska, Tadeusz Nalepa (fot. M.A. Karewicz).



Zdążyliśmy nie tylko nagrać płytę, ale jeszcze pojechać do Holandii na bardzo fajną trasę...
Breakout z 1974 roku. Od lewej: Tadeusz Nalepa, Mira Kubasińska, Jerzy Goleniewski, Wincjusz Chróst, Wojciech Morawski (fot. M.A. Karewicz).



Goleniewski z jakąś panienką z Rotundy PKO i dowiadywał się, He mam pieniądze... Skład z 1975 roku. Od lewej: Zbigniew Wesołowski, Jerzy Goleniewski, Mira Kubasińska, Bogdan Lewandowski, Tadeusz Nalepa (fot. M.A. Karewicz).



Oczywiście, zawsze można się tłumaczyć. Jak nagrywałem tę płytę, to byłem po ciężkim zapaleniu płuc... Powstaje longplay „NOL”, 1976 rok. Od lewej: Andrzej Tylec, Zbigniew Wypych, Mira Kubasirska, Bogdan Lewandowski, Tadeusz Nalepa (fot. M.A. Karewicz).

wań Czesława Niemena. Jednak czy warto dociekać tych szczegółów?

Bo przecież miały to być po prostu przeboje.

5 Już prawie wszystkie nagrania Tadeusza Nalepy dostępne są na kompaktach. Oto compact disc „Blackout”. Ta sama pomarańczowa okładka, ale na srebrzystej płycie jest o kilka utworów więcej, niż było na czarnej płycie. Kilka innych piosenek spółki autorskiej Nalepa—Loebl i od razu kilka nowych rysów do portretu Blackoutu. „Odejść stąd”, wiele zawdzięczające stylowi The Animals i Stanisławowi Guzkowi. „Studnia bez wody”, z charakterystycznym ostatecznym basowym — próba osiągnięcia większej niż zwykle dynamiki, choć wstawka z gitarową improwizacją Nalepy ma być trochę jazzowa. „Nic mi więcej nie trzeba”, poetycka ballada z Nalepą w roli wokalisty. Skoczne „Zaśpiewam ci tak”, w którym być może Mira Kubasińska wypadła najlepiej w całej swej piosenkarskiej karierze. Wreszcie — „Przyjmij słońce z moich rąk”. Chyba najbardziej przypomina późniejsze poczynania Nalepy, ale to równocześnie piosenka mogąca — w jakimś stopniu — kojarzyć się z rodzimymi, bigbeatowymi wzorami z tamtych czasów.

Trudno to wszystko jakoś podsumować. Po prostu Blackout.

BLACKOUT: „Blackout”, Muza XL 0437 (reedycja CD: Digiton DIG 117). *Pozwólcie nam żyć. Czy znasz ten zwyczaj. Nie przechodź obok mnie. Powiedz swoje imię. Te bomby lecą na nasz dom. Gdzie chcesz iść. Wyspa. O dziewczynie, psie i jabłku. Jej nie ma tu. Uwier, mamo. Popatrz, to przecież ja. Anna.* (Reedycja CD zawiera ponadto: *Spokojnie śpij. Studnia bez wody. Nic mi więcej nie trzeba. Odejść stąd. Przyjmij słońce z moich rąk. Zaśpiewam ci tak*). Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Stanisław Guzek — śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Krzysztof Dłutowski — organy, Robert Świercz — gitara basowa, Józef Hajdasz — perkusja. Data nagrania: 25-30 września, 2 października 1967.

DRUGA PŁYTA

...Rockowy wielki świat zawitał do naszego zaścianka.

1 Jest październikowy, szary dzień,- gdy piszę te słowa. Wtedy, dwadzieścia kilka lat temu, też była jesień. Tak smętna, jak tylko może być smętna jesień, gdy ma się szesnaście lat i znów trzeba przyzwyczajać się do szkolnego rygoru. Któregoś dnia, wracając ze szkoły, kupiłem tę płytę i po powrocie do domu od razu przesłuchałem głośno całą, korzystając z nieobecności rodziców. Wszędzie to były czasy wojen domowych o prawo do słuchania muzyki młodzieżowej tak, jak powinna być słuchana. Posłuchałem nowej płyty i poczułem się trochę oszołomiony. Nie dlatego, że odkręciłem potencjometr do oporu, bo tego nie zrobiłem mojemu „Bambino”. Dlatego, że nigdy wcześniej nie zetknąłem się z płytą polskiego zespołu, na której byłoby tyle rockowego hałasu.

Cóż to było? Chyba łatwo się domyślić: Breakout, „Na drugim brzegu tęczy”.

2 Miałem już wówczas za sobą dwa wtajemniczenia. Czesław Niemen urzekł mnie swoim krzykiem, w którym był bunt. Swoim „Dziwny jest ten świat”, którego nie mogli ścierpieć dorośli. A dzięki Cream poznałem magię i siłę rockowego riffu i instrumentalnej wirtuozerii. To już nie były zwykłe piosenki. Każda z nich była dla mnie niezwykłym przeżyciem. To już — jak mi się zdawało — była poważna, męska sprawa. Nie miałem jeszcze pojęcia, że Erie Clapton, Jack Bruce i Ginger Baker zapoczątkowali bluesowo-rockową rewolucję, która wprowadziła na młodzieżową estradę całkiem już dorosłą sztukę. Bez tej rewolucji nie

byłoby tego wszystkiego, co nastąpiło później. Tej artystycznej swobody i muzycznej prawdy.

Wtedy wiedziałem na pewno jedno: dzięki Cream rock stał się moją muzyką.

A dzięki „Na drugim brzegu tęczy” Breakout stał się moim zespołem.

3 Właściwie już od schyłku 1968 roku — jak prawie cała nastoletnia Polska — kibicowałem Tadeuszowi Nalepie i jego nowemu zespołowi. Breakout wrócił z klubowych występów w Holandii w aurze muzycznej sensacji. Zaczęło się dość niewinnie, przebojowo. Zatriumfowali w Telewizyjnej Giełdzie Piosenki: uśmiechnięci, bezpretensjonalni, ze swoim „Gdybyś kochał, hej!” Później wstrząsnęli Opołem 69, co też widziałem na telewizyjnym ekranie. Szalony, konwulsyjny taniec Miry Kubasińskiej i szalona muzyka: „Na drugim brzegu tęczy”. Kamerzyści pokazywali Breakout tak, jakby go w ogóle nie chcieli pokazać, ale już stało się: big beat został do reszty ośmieszony. Wiele lat później wertowałem stare roczniki „Jazzu” i trafiłem na relację z Ogólnopolskiego Festiwalu Awangardy Beatowej, zorganizowanego po raz pierwszy jesienią 1969 roku. Zdaniem recenzenta, na estradowych młodych gniewnych tamtych czasów wywierali wpływ: Cream, The Jimi Hendrix Experience i właśnie Breakout.

Dobrze pamiętam, że Breakout stał się w 1969 roku zespołem numer jeden i przejawiało się to w taki nachalny, polski sposób. Grupa Nalepy odniosła sukces dzięki zaledwie kilku utworom: nie przypominała o sobie coraz to nowymi nagraniami radiowymi jak Czerwone Gitary. Breakout był wszechobecny, ale trochę jakby go nie było. I ciągle uciekał do przodu nam, publiczności. Jeszcze nasi muzycy nie rozsmakowali się w elektrycznym bluesie, jeszcze krajowa prasa nie zaczęła publikować napaści na hippisów... A już — było to w początku 1969 roku — Breakout sprowadził do Polski zaprzyjaźniony, hippisujący i bluesowo-rockowy zespół Cuby And The Blizzards. I rzeczywiście w Sali Kongresowej była niezła rockowa zadymka.

Trudno było wówczas nadażyć za Breakoutem: wziął udział w Jazz Jamboree 69. Wydany w tym samym czasie pierwszy longplay grupy był rewolucją i szokiem nie tylko dla mnie. Bo okazał się nawet czymś więcej niż pierwszym rockowym manifestem czasów big beatu. Był też jakby pomostem między krajowym mocnym uderzeniem a rockową awangardą ze świata. Symboliczne: z sesji zdjęciowej Breakoutu z 1969 roku pochodzi fotografia, która przedstawia członków grupy na tle wzmacniaczy Marshalla, ale... ustawionych w jakichś wiejskich opłotkach. Rockowy wielki świat zawitał do naszego zaścianka.

4 Ciekawe. Tadeusz Nalepa powiedział mi po latach, że z początku bardzo go ta płyta irytowała. Że wydała mu się zbyt łomotliwa... Wraz z Breakoutem narodził się Nalepa, jakiego znamy do dziś. Ale z początku duszą tego zespołu był raczej Franciszek Walicki, kierownik artystyczny. Też ciekawe i zastanawiające: Walicki konsekwentnie trzymał rękę na rockowym pulsie, choć był ojcem naszego big beatu, a z Niebiesko-Czarnymi zapędził się w ślepią uliczkę pseudoludowości, tych nieszczęsnych „Ondraszków” i „Kawalirów”. Walicki miał w sobie coś ze staroświeckiego gentlemana, ale też — coś z młodzieńca zapatrzonego w mody ze świata. Pod jego kuratelą grzeszny Blackout zmienił się w niepokorny Breakout, bo tak wypadło.

Walicki był wtedy człowiekiem serio, który wyżywał się w niepoważnej muzyce. I w końcu mógł się pochwalić całkiem poważnym osiągnięciem. „Na drugim brzegu tęczy” to płyta, której nie sposób pominąć, gdy wypływa temat polskiej muzyki młodzieżowej. To pozycja, od której tak naprawdę zaczyna się historia krajowego rocka. To wreszcie — płyta, której i dziś można posłuchać z prawdziwym zainteresowaniem.

Walicki wpisał poczynania grupy w kontekst rocka psychodelicznego: ciągle jeszcze wtedy modnego u nas i bezwstydnie karykaturowanego. Tu nie było mowy

o jakiejś groteskowej podróbce. Już tytuł płyty, „Na drugim brzegu tęczy”, świadczył, że zespół i jego opiekun znajdują się na rzeczy. Walicki — pod swym pseudonimem Jacek Grań, znanym już z Niebiesko-Czarnych — napisał też tekst tytułowego utworu. Tekst niepokojąco wieloznaczny jak na tamte, żałośnie jednoznaczne czasy na naszej estradzie młodzieżowej. Wprowadzał on słuchacza w krąg dziwnych fantazji, a może — fantasmagorii. Prowadził tam, gdzie można „zobaczyć słońce w nocy, zobaczyć nocą dzień”. I pojawiało się kilka wersji, które mogą wystarczyć za cały opis młodzieżowej rewolty schyłku lat sześćdziesiątych: „Nie pytasz nigdy o nic/a jednak wiesz, co chcę/przepełnąć poprzez tęczę/na jej nieznanym drugim brzegu”. Gdy nasze zespoły dopiero uczyły się prawdziwego rocka, Walicki miał już opanowaną szkołę prawdziwego rockowego tekstu — zrozumiałego dla tych, którzy mieli go rozumieć. Miał też najwyraźniej swoją ideologię. Przeciwwagę dla tych psychodelicznych wyskoków stanowiły teksty jakby pobrzmiwające swojską ludowością, z ducha przyśpiewek. „Gdybyś lubił mnie choć trochę, hej/Gdybyś kochał jak nie kochasz mnie” — tyle miał do powiedzenia Breakout w swojej najpopularniejszej piosenke. Ale i nie zabrakło trochę mentorskiego tonu, znanego z Niebiesko-Czarnych. W „Masz na to czas” Walicki doradzał samotnym nastolatkom, aby spokojnie czekali na następne wakacje i następne wakacyjne miłości. Jeśli chodzi o teksty, miał tu też swoje okienko Bogdan Loebel, który pozostawał przy miłosnych dramatach nieco dojrzałego wieku — jak świadczy „Powiedzieliśmy już wszystko”.

Była to płyta pewnych kompromisów, pewnych potknięć wykonawczych — ten brak precyzji rytmicznej w „Poszłabym za tobą” — ale przede wszystkim: płyta z pomysłem. Śmiały rezultat ostrożnej polityki Walickiego. Nic by, oczywiście, z tego nie wyszło, gdyby nie znalazł on świetnego partnera muzycznego w Ta-deuszu Nalepie. Ten potrafił zgrabnie skorzystać z doświadczeń nowoczesnej muzyki młodzieżowej schyłku lat sześćdziesiątych. Muzyki wtedy kojarzonej ze swego

rodzaju artystycznym podziemiem, które także u nas zwano underground.

„Na drugim brzegu tęczy” to potwierdzenie metamorfozy zespołu Nalepy. To próba wykreowania Miry Kubasińskiej na rockową wokalistkę. To obowiązujący wtedy gitarowy fuzz. To ekspresyjne, rockowe przeboje lidera. To „Gdybyś kochał, hej!” i „Poszłabym za tobą” — dynamiczne piosenki o bardzo prostych melodiach i w aranżacji pod wrażeniem najpopularniejszych nagrań Jimiego Hendrixa, szczególnie „Hey Joe”. Te pożyczki mają wdzięk, są częścią stylowej całości. Nie ma wrażenia wtórności. Zresztą w pewnym momencie, w instrumentalnym podkładzie „Masz na to czas”, Nalepa żartobliwie cytuje „Satisfaction”. Na tym rockowym brzegu tęczy bywa też całkiem eksperymentalnie jak na ówczesną polską rozrywkę. Nalepa podąża w kierunku wyznaczonym przez Johna Mayalla i Cream, wprowadzając elementy hard rocka i jazzu. Tytułowy utwór longplaya jest kompozycją 0 bluesowej formie i harmonii. Swe charakterystyczne brzmienie i dużą ekspresję zawdzięcza gitarowemu riffowi w stylu Erica Claptona i saksofonowej improwizacji Włodzimierza Nahornego. Współpraca z tym jazzmanem była podobno dość przypadkowa. I można też odnieść takie wrażenie słuchając partii fletowych Nahornego w „Poszłabym za tobą”. Jednak także w warstwie muzycznej płyta jest przemyślana od początku do końca. Zespół proponuje bardzo zmienioną, poszerzoną o fragmenty instrumentalne wersję „Czy mnie jeszcze pamiętasz” Czesława Niemena: z saksofonowym popisem Włodzimierza Nahornego i z gitarowym wah wah Nalepy. Nie ulega wątpliwości, że — zasygnalizowana we wstępie „Gdybyś kochał, hej!” — wcześniejsza przygoda muzyczna z „You Keep Me Hanging On” Vanilla Fudge ma tu swój artystyczny rezonans. Na pewno oryginalny i intrygujący jak na tamte czasy. Zarazem Nalepa jakby asekuruje się i sięga po swą piosenkę z czasów Blackoutu: „Gdzie chcesz iść”, nie wprowadzając istotnych zmian. Na tym zresztą nie koniec: można rzec, że zdaje pomyślnie

egzamin z ogólnej kultury muzycznej. Słychać pseudochorałowe wstawki wokalne w „Powiedzieliśmy już wszystko”. Albo „Wołanie przez Dunajec” o melodii, która trochę przypomina folklorystyczne stylizacje Stanisława Hadyny. Triolowy rytm, Alibabki w roli echa potęgują to wrażenie. Właściwie cały ten utwór — zaskakujący w dorobku Nalepy — jest ładnym przypomnieniem o brzydkim grzechu pseudoludowości, nękającym big beat.

Płyte kończy króciutkie, żartobliwie podane tango „Po ten księżyc złoty”, w którym Breakout przemienia się w lokalowy zespół. Jakby Nalepa i Walicki chcieli powiedzieć, że nie należy brać tej płyty, tego rockowego eksperymentu zbyt serio. Że to też tylko muzyka rozrywkowa.

5 Kompaktową wersję „Na drugim brzegu tęczy” uzupełnia nagranie z drugiej strony singla „Gdybyś kochał, hej!": „Za siódmą górą”. Śpiewa tę piosenkę Nalepa. Gościnnie gra tu na fortepianie Józef Skrzek, a aranżacja bardziej przypomina Procol Harum niż Breakout z jego debiutanckiego longplaya. Taka trochę myląca zapowiedź tego, co miało nastąpić. Zgoła innej niespodzianki.

BREAKOUT: „Na drugim brzegu tęczy”, Pronit SXL 0531 (reedycja CD: Digiton DIG 102). *Poszłabym za tobą. Nie ukrywaj — wszystko wiem. Na drugim brzegu tęczy. Czy mnie jeszcze pamiętasz? Wołanie przez Dunajec. Masz na to czas. Gdybyś kochał, hej! Powiedzieliśmy już wszystko. Gdzie chcesz iść. Po ten księżyc złoty* (wersja CD zawiera dodatkowo: *Za siódmą górą*). Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Michał Muzolf — gitara basowa, Józef Hajdasz — perkusja, Włodzimierz Nahorny — saksofon altowy, flet, Alibabki — śpiew. Data nagrania: 1969.

TRZECIA PŁYTA

...następna metamorfoza na czasie.

1 Długo zastanawiałem się nad tym, czy kupić sobie tę płytę. 80 złotych było dla mnie wtedy — w 1970 roku — dużą sumą. A wydanie 110 złotych na stereofoniczny longplay już zakrawało na szaleństwo. Tym bardziej że o stereofonicznym adapterze — nie mówiło się wtedy: gramofon — nawet jeszcze nie marzyłem. Taka była moja kondycja finansowa jako ucznia drugiej klasy liceum. Zresztą mniejsza o pieniądze. Liceum wspominam jako koszmar. Mówiąc jak najkrócej: odetchnąłem dopiero na studiach, bo mogłem uczyć się tego, co mnie naprawdę interesowało. Historii. No i jakoś tak wyszło, że teraz piszę o estradowych historiach. Jeszcze przez chwilę osobisty wątek. Chodziłem do takiego liceum, w którym panował nieznośny dryl. Dziś może zabrzmiałoby to jak okrutna bajka braci Grimm: nauczyciele wtrącali się do wszystkiego. Dziewczyny były szykanowane za zbyt krótkie albo zbyt długie sukienki. Chłopcy — za zbyt długie włosy. Co jakiś czas dyrektor szkoły czał się przed rozpoczęciem lekcji przy wejściu i wysyłał do fryzjera tych, którzy — jego zdaniem — mieli niechlujny wygląd. Czyli wyglądali tak jak powinien wówczas wyglądać ktoś przed trzydziestką.

Dłuższe włosy stały się już wtedy czymś więcej niż modą. Były deklaracją. Akcesem do coraz większej wspólnoty.

Pierwszy raz zostałem długowłosym latem 1970 roku. Udało się przetrwać te miesiące tuż przed wakacjami: zaczesując włosy za uszy, upychając za okulary. Po wakacjach, oczywiście, wpadłem przy którejś szkolnej kontroli. I przystrzygłem się. Może nawet była to wtedy ulga, bo akurat czasy dla długowłosych były dość okrutne. Nie tylko z powodu szkoły. Także — ulicy. Git ludzie bezlitośnie tępilli wszystkich o hippisującym wyglądzie.

Trzeba było wystrzegać się niektórych ulic,/niektórych bram.

I oto wyszła płyta. Polska płyta, ale jakby z innego świata. Na zdjęciach Tadeusz Nalepa z włosami — zaczęło się wtedy mówić: pióra — do ramion. Nalepa cieszył się już szczególnym kultem wśród moich kolegów, którzy próbowali grać rock. Nawet słyszałem bajania, że jednemu z nich — ze starszej klasy — dawał gitarowe lekcje. Tak to stał się częścią mitologii mojego liceum, jednej z warszawskich szkół. Koledzy grywający w amatorskich zespołach mówili też z przejęciem o ówczesnym odkryciu Nalepy, o Józefie Skrzeku. To już były — z mojej perspektywy — bardzo rockowe czasy w nierockowym kraju.

Patrzę sobie na okładkę drugiej płyty Breakoutu z ilustracją, która przedstawia puszkę, a widzę butelkę. To już były prywatki z alkoholem. Już nawet z wódką, choć zwykle jedno wino wystarczało na cały wieczór kilku parom. To był okres, gdy moje pokolenie jeszcze nie tyle upijało się, co — upajało rockiem. W czasie szkolnych przerw te bardziej seksowne koleżanki paradowały z płytami Johna Mayalla i Emerson, Lake And Palmer pod pachą. Z płytami w kopertach o brzegach oklejonych przezroczystą taśmą, żeby się nie wystrzępiły. To były czasy stadnego słuchania muzyki. Czasy przegrywania na magnetofon z płyt, które krążyły wokół. To była epoka wielkich wzruszeń przy utworach, które z czasem okazały się może najwspanialsze w rockowej historii. Nie będę krył: oszalałem wtedy na punkcie „Led Zeppelin II”, coś tu było ze sztuki Cream i coś, czego nie miał w sobie dotąd żaden zespół. Nawet próbowałem nauczyć się grać na gitarze niektóre utwory z tej płyty. Ale w ogóle rock był wtedy jak narkotyk, i to nie bez powodu. Oszalałami nas — używam tu bez wahania liczby mnogiej, poczucie wspólnoty było tak mocne — Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Doors, Deep Purple, King Crimson, Ten Years After, Chicago, Fleetwood Mac, Black Sabbath... To tylko początek listy, rewelacja goniła rewelację i po latach wiem, że nie było to młodzieńcze złudzenie. Jedno muszę tu dodać: tak jak cały kraj

moich kolegów właściwie przestałem słuchać polskiej muzyki młodzieżowej. Robiłem wyjątek dla Niemena, który zachwycił mnie „Bema pamięci żałobnym—rapso-dem”. A poza tym coś tam dochodziło do mnie z naszego radia, na zasadzie sprzedaży związanej.

W końcu jednak kupiłem któregoś dnia „70 a” Break-outu i nie pożałowałem. Prawdę powiedziawszy zapamiętałem z jakiejś audycji radiowej „Dziwny weekend” i gdy nie doczekałem się na antenie następnych utworów, odezwała się przekora. Tym bardziej że na temat zespołu Nalepy zaczęły krążyć dziwne plotki. Że narkomani. Że mają szlaban w radiu i telewizji.

No i jeszcze te jego strasznie długie włosy na okładkowej fotografii...

2 Wokół płyty „70 a” panowała dziwna cisza, a ja słuchałem jej głośno i z pewną przyjemnością. Dziś mogę napisać, że ten longplay to kolejny punkt zwrotny w muzycznej biografii Tadeusza Nalepy. Następna metamorfoza na czasie. Kolejna pogoń za tym, co było w światowym rocku nowe i ważne. Breakout z „70 a” jest jakby pożegnaniem z czymś, co wymyślił Franciszek Walicki, i zapowiedzią tego, co miał wymyślić już sam Nalepa. A także — intrygującym wejściem Józefa Skrzeka w nasz rockowy świątek. Nalepa powiedział mi kiedyś, że bardzo lubi tę płytę — chociaż ma świadomość, że jest nie dopracowana. Na pewno potwierdzają to te mijanki muzyków w „Skąd taki duży deszcz”. A poza tym „70 a” jest nawyraźniej płytą rozterek.

Są tu utwory, które robią wrażenie kontynuacji „Na drugim brzegu tęczy” — szczególnie śpiewane przez Mirę Kubasińską „Przemijanie”, z saksofonem Włodzimierza Nahornego. A zarazem jest już inny Breakout, z Nalepą jako głównym wokalistą. I nowa muzyka. W dłuższych utworach „Skąd taki duży deszcz” i „Piękno” — raczej prostych, lecz o dość swobodnym charakterze — łatwo dostrzec inspirację poczynaniami Led Zeppelin. Zresztą w pierwszym z nich Nalepa w swej

partii gitarowej jakby cytuje Jimmy'ego Page'a z „Heartbreaker”. A w obu stara się nie zawieść tych, którzy chcą ujrzeć w nim gitarowego wirtuoza. Zarazem Skrzek pokazuje swój improwizatorski pazur. W środkowej części „Skąd taki duży deszcz” wykazuje się pianistycznym polotem. Z kolei „Piękno” — niczym „Dazed And Confused” oparte na wolnym riffie — zawiera jego rozswingowane solo na gitarze basowej... Ówczesna rewolucja rockowa oznaczała również emancypację basu i Nalepa to dobrze rozumiał. Mało tego: już jakby wiedział, co może być jego największym atutem. Ma tu swoją „Taką drogę” — bluesowy utwór w dość szybkim tempie, z czystym brzmieniem gitarowym, blisko Mayalla. I ze słowami, które brzmią jak niezamierzone credo: „Taką drogę znaleźć muszę/ którą jeszcze nie szedł nikt/ taką drogę, którą tylko/ będziesz chodzić ze mną ty”.

Ale w sumie można odnieść wrażenie, że Nalepa czuje się jeszcze dość zagubiony. Nawet trafił tu utwór „Zapraszamy na corridę” o hiszpańskim wstępie gitarowym, o melodii na skali frygijskiej i w rytmie bolera. Inna sprawa, że w refrenie jakby daje o sobie znać szkoła Cream. I że to potępienie walki byków to już naprawdę Breakout Nalepy i Loebla. Bogdan Loebel coraz bardziej dochodzi do głosu na tej płycie i bez uciekania się do pewnej egzotyki też potrafi stanąć po stronie wrażliwych:

w ciszy dnia i w burzy trzasku piękno odnajdziesz”. Walicki, pisujący teksty nadal pod pseudonimem Jacek Grań, daje tu ostatnią próbkę swych możliwości jako tekściarza Breakoutu. Po pierwsze „Dziwny weekend”: niby nic takiego, piosenka w synkopowanym rytmie, z jazzowym fortepianem Skrzeka, ale słowa ma właściwie niecenzuralne jak na polską muzykę młodzieżową tamtych czasów... Psychodeliczny wątek robi się niemal jawnym wyzwaniem: „zostaw czas i zostaw przestrzeń, zabierz tylko serca rytm”. Po drugie: Walicki chyba ma swój udział w narodzinach konwencji tak charakterystycznej później dla Breakoutu. „Nie znasz jeszcze życia” to nie tylko piosenka o bluesowym szkielecie, ale też tekst z tych, które później jakby miały zrosnąć się z muzyką Nalepy. Proste, gorzkie prawdy życiowe. „Czy

ci ktoś powiedział kiedyś/ że ci może plunąć w twarz/ czy kłamałeś, żeby przeżyć/ i żeby więcej mieć niż inny ma/ jeśli tak nie było/ nie znasz jeszcze życia, nie”.

Większość ówczesnych fanów Breakoutu pewnie jeszcze nie miała o tym wszystkim pojęcia. I nie spodziewała się też, że dopiero pozna prawdziwy Breakout.

BREAKOUT: „70 a”, Muza SXL 0603 (reedycja CD: Digiton DIG 118). *Skąd taki duży deszcz. Przemijanie. Dziwny weekend. Taką drogę. Zapraszamy na corridę. Piękno. Nie znasz jeszcze życia. Przestroga.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Józef Skrzek — gitara basowa, fortepian, Józef Hajdasz — perkusja, Włodzimierz Nahorny — saksofon altowy, flet. Data nagrania: 1970.

CZWARTA PŁYTA

...dał popis.

1 Grzegorz Ciechowski opowiedział mi kiedyś, jak to na prywatkach przytulał dziewczyny, słuchając „Co stało się kwiatom”. Płyta Breakoutu „Blues”, z której pochodzi ten utwór, była częścią młodości kilku pokoleń. Stała się też szkołą dla całego naszego rockowo-bluesowego nurtu. Dziś inna piosenka z tego longplaya — „Oni zaraz przyjdą tu” — wraca w wykonaniu grupy IRA. A i tak — jeśli mam być ściśły — „Blues” nigdy nie przestał być słuchany. Najnowszy dowód: powodzenie kompaktowej wersji.

Tadeusz Nalepa, prowadzący za rękę swego syna na okładkowym zdjęciu, powinien kroczyć o wiele dumniej. Tą płytą wszedł do rodzimej klasyki estradowej.

2 To było tak. Płyty z polską muzyką młodzieżową wychodziło wtedy niewiele, a od momentu nagrania do wydania longplaya upływało co najmniej pół roku. Do tego sklepy otrzymywały nowe płyty niewielkimi partiami i według szczególnej zasady: najpierw empiiki, a dopiero o wiele później księgarnie i inne punkty sprzedaży. I najbardziej zagorzali fani uganiali się po Warszawie od momentu, gdy ktoś gdzieś kupił pierwszy egzemplarz nowego tytułu... Zazwyczaj tytuł był nowy, ale zawartość płyty w znacznym stopniu dobrze znana, ograna. Czołówka naszej muzyki młodzieżowej wcześniej nagrywała te same piosenki w radiowym studiu, zrażona ospałością rodzimej fonografii i żądna udziału w antenowych wyścigach. Charakterystyczne: tylko Czesław Niemen i Breakout od pewnego momentu nie nagrywali dla radia. Wokół Breakoutu w ogóle ucichło i nagle wśród moich znajomych poszła fama: jest nowa płyta, i to jak zachodnia! Nie było wtedy lepszego komplementu pod adresem naszej muzyki młodzieżowej. Było oczywiste, że nagrania naszych grup musiały brzmieć gorzej, ale to w jakiś sposób irytowało. Właściwie wcześniej tylko jedna płyta — w odczuciu wielu słuchaczy — osiągnęła ten wymarzony, zachodni poziom: „Niemen Enigmatic”. Ale to był Niemen, to było dużo soulu. A tu ni stąd, ni zowąd pojawiła się płyta rockowa i to zupełnie jak stamtąd, choć nagrał ją polski zespół.

Kupiłem „Blues” Breakoutu, jak najszybciej mogłem. Do tego — w dwóch egzemplarzach. Latem 1971 roku byłem po raz pierwszy na Zachodzie, na wakacjach we Francji, i wziąłem ze sobą na prezent właśnie „Blues”. Prezent został doceniony. Taki obrazek: ciepła noc w Arcachon, prywatka w garażu i młodzi Francuzi popijający sangrię przy piosenkach Breakoutu. Między Mayallem a Canned Heat brzmiało to tego wieczoru całkiem dobrze. Właściwie czułem się dumny: z polskim rockiem można pokazać się w Europie. Inne wspaniałe uczucie: znałem te same nagrania, co moi francuscy znajomi. Miałem tych samych estradowych idoli. I nosiłem się podobnie jak oni, chociaż byłem z kraju, gdzie żyło się zupełnie inaczej. Cudowna kultura młodzieżowa

tamtych czasów czyniła takie cuda. Wbrew wszystkiemu robiła z nas obywateli wolnego świata.

Moje francuskie wakacje. Jakby senne marzenie. Rozmowy ze zgrabnymi i wyzwolonymi dziewczynami łamanym angielskim, a raz nawet po rosyjsku. Kąpiele w pocztówkowo błękitnym Atlantyku. Pierwsze sztachnięcia się papierosem na balkonie paryskiej kamienicy, z widokiem na Luk Triumfalny. Film „Woodstock” w jakimś obskurnym, małym kinie: hippisowska bajka i bajeczny rock — spocony Joe Cocker, śpiewający jakby w transie, i popis Alvina Lee z Ten Years After, mogący śnić się po nocach. Niezapomniany smak zakazanego u nas owocu. I inne niezapomniane przeżycie: sklepy płytowe, z których nie chciało się wychodzić. Kolorowo, rockowo, też jakby bajka. Akurat ukazały się „Sticky Fingers”, wszędzie było widać reklamowe anonsy i tę okładkę z džinsami. Ale taki jestem, że już przed wejściem do pierwszego sklepu wiedziałem, co chcę kupić. Wróciłem do Polski z trzema płytami: „Led Zeppelin”, „Led Zeppelin III” i „Black Sabbath”. Miałem pieniądze tylko na trzy, a i to właściwie cudem: daleki krewny pokazał, że ma gest. Były to czasy Polaków zachwycających się pustą butelką po Coca Coli. Czasy jeszcze zakazanego i piekielnie drogiego dolara: można było zemdleć przeliczywszy, ileż to w złotówkach wyniesie przejazd paryskim metrem. Dziś trudno w to uwierzyć. Wtedy nikt nie uwierzyłby, że będzie u nas, jak jest dziś.

Po powrocie od razu zafundowałem sobie kurację wstrząsową. Podstrzyżony wylądowałem na obozie sportowym, siatkarskim, klubu Sarmata, w niemal koszarowych warunkach. Ale tu odszukał mnie Breakout. Akurat wielkim przebojem radiowym było „Co stało się kwiatom” — z „Bluesa”.

3 W gruncie rzeczy mało było u nas takich rockowych przebojów jak longplay „Blues”. Przebojów w dobrym znaczeniu. Breakout najwyraźniej złapał nowy oddech i miał całkiem dużo do powiedzenia. Prawdę powiedziawszy — dał popis. Co na pewno ważne, warte przypomnienia: była to pierwsza polska

płyta z muzyką młodzieżową, utrzymana w jednym stylu. Niesamowity kontrast w stosunku do bigbeatowego „wszystko i nic”. Kolejny, ożywczy dla naszej estrady impuls. I bardzo zajmująca lekcja, którą dała spółka autorska Tadeusz Nalepa — Bogdan Loebel. No i wraz z nią nowy, następnym skład Breakoutu.

„Blues” wynika z klimatu rocka końca lat sześćdziesiątych. Można rzec, że ta wyrównana i dopracowana płyta jest przeglądem rockowych możliwości, które drzemią w tego rodzaju muzyce. Poczynając od bluesa w rockowej aranżacji (jak „Co stało się kwiatom”) poprzez kompozycje oparte na riffie i do bluesa nawiązujące (jak „Gdybym był wichrem”) aż po utwory rockowe z dyskretnymi odniesieniami bluesowymi w harmonii (jak „Pomaluj moje sny”). To zarazem jakby różne recepty na rockowy przebój: Nalepa popisuje się na tej płycie zgrabnym bluesem o chwytliwej melodii — „Kiedy byłem małym chłopcem”, ale też w ucho wpada agresywnie brzmiące, hardrockowe „Oni zaraz przyjdą tu”. Wreszcie mamy tu jakby przeróbki różnych bluesowo-rockowych konwencji z anglosaskiego kręgu. Kto chce, może doszukać się w „Ona poszła inną drogą” aranżacji pod wrażeniem „Walk In My Shadow” Free, a w „Co stało się kwiatom” — klimatu Fleetwood Mac, jest tu jakiś punkt styczny z „Before The Beginning” Petera Greena. Może też podejrzewać, że bez „Acting Like A Child” Johna Mayalla nie pojawiłoby się „Kiedy byłem małym chłopcem”, a pseudojazzowe utwory Ten Years After zachęciły Nalepę do wprowadzenia swingującego przerywnika, „Przyszła do mnie bieda”. Ale dziwna sprawa: wszystko to tylko czyni ten „Blues” jeszcze bardziej stylowym.

Z tego samego powodu nie mają chyba większego sensu rozważania, ile Nalepa gitarzysta zawdzięcza tu Peterowi Greenowi i czy jego instrument nie brzmi czasami jak gitara Stana Webba z Chicken Shack... Nie będę też dochodził, kogo ma tu za mistrza Dariusz Kozakiewicz — drugi gitarowy bohater tego rockowego spektaklu, który popisuje się fuzzem i wspaniałym atakiem grając solówkę w „Gdybym był wichrem”. „Blues” to gitarowe sola Nalepy i Kozakiewicza plus harmonijka

Tadeusza Trzcińskiego. W przypadku niektórych utworów właściwie należałoby ją wymienić na pierwszym miejscu — choćby w „Co stało się kwiatom”, gdzie jakby prowadzi dialog z głosem lidera grupy i brzmi bardzo efektownie dzięki pogłosowi. . . . „Blues” to bliski melodeklamacji, trochę beznamiętny śpiew Nalepy, który pasuje do atmosfery tych nagrań. Atmosfery anglosaskiego rocka i zarazem polskiego bluesa. W jej tworzeniu ma — oczywiście — swój udział Bogdan Loebel. Poszukuje on najwyraźniej rodzimego odpowiednika prawdziwej poezji bluesowej. I udaje mu się osiągnąć całkiem przekonujący rezultat, a przy tym nie wyrzec się własnego stylu. Surowego i poetyckiego zarazem. Jest tu miejsce na ojcowski wykład na temat życia, który kończy się słowami: „najważniejsze to być silnym/ wicher silne drzewa głaszczę, hej”. Blues ma być smutny. Nie może więc zabraknąć nieszczęśliwej miłości. „Ona poszła inną drogą”... Blues często miewa za temat samotność, czekanie na miłość, pożądanie. „Usta me ogrzej”... Blues to cierpienie i występki. Nie powinien więc dziwić w repertuarze „Bluesa” monolog zabójcy ukochanej, czyli „Oni zaraz przyjdą tu” z taką oto pointą: „lubiłaś światło świecy/ będziesz miała świece dwie...” Nie zabrakło też ducha zmarłej kochanki — w „Dzisiejszej nocy”. Ale „Blues” nie byłby tym polskim „Bluesem”, gdyby nie mówiło się tu o miłości z obrazowością swojskiej, ludowej poezji: „gdybym był morzem, to wierzę, że/ ramiona fal bym otworzył/ i ty byś się rzuciła w nie”.

Nie myślę, abym musiał jeszcze więcej pisać o tej płycie, bo przecież i tak wszyscy znamy ją na pamięć.

BREAKOUT: „Blues”, Muza SXL 0721 (reedycja CD, wraz z „Karate”, jako Tadeusz Nalepa — „Bluesbreakout 1971-1972”, Polskie Nagrania PNCD 094). *Ona poszła inną drogą. Kiedy byłem małym chłopcem. Oni zaraz przyjdą tu. Przyszła do mnie bieda. Pomaluj moje sny. Usta me ogrzej. Gdybym był wichrem* (skrótowe w wersji CD). *Co stało się kwiatom. Dzisiejszej nocy.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Dariusz Kozakiewicz — gitara, Tadeusz Trzciński — harmonijka, Jerzy Goleniewski — gitara basowa, Józef Hajdasz — perkusja. Data nagrania: 1971.

PIĄTA PŁYTA

...na pewno świadczy o ambicjach.

1 To było wspaniałe. Jesienią 1971 roku stałem się właścicielem gramofonu — wszyscy mówili wtedy: adapter — w plastikowej, czerwonej obudowie. Nazywał się Mister Hit, miał tylko jeden głośnik, ale stereofoniczną wkładkę. I po podłączeniu do radia uzyskiwało się najprawdziwsze stereo. Był to prezent od ojca, lecz podejrzewam, że mama — bardziej wrażliwa na uroki rocka — odegrała tu pewną rolę. Ojciec bowiem nigdy nie przestał dostawać białej gorączki, gdy tylko usłyszał krzyk Roberta Planta czy Janis Joplin. Tak, tak: rock zbliżał, ale też oddalał ludzi.

Pierwszą nową płytą, jakiej posłuchałem na Mister Hicie, była wydana w tym czasie „Mira”, longplay sygnowany przez Mirę Kubasińską i zespół Breakout. Grupa nie wróciła na telewizyjny ekran, ale w radiowym „Popołudniu z młodością” można było usłyszeć trochę jej muzyki. Z „Miry” na pewno chodziły na antenie dwie piosenki: „Do kogo idziesz” i „Miałam cały świat”, ta druga nawet stała się przebojem.

Można było wywnioskować, że to już coś innego. Ale magia „Bluesa” sprawiła, że bez wahania kupiłem „Mirę”. I nawet polubiłem, choć po latach nie zawsze wiem za co.

2 Właściwie sprawa była jasna. Tym bardziej iż Tadeusz Nalepa nie krył, że chodzi tu o łagodniejsze, bliższe pop musie wcielenie jego zespołu. O coś, co by bardziej odpowiadało Mirze. A dla siebie zarezerwował bluesowo-rockową ścieżkę. Prawdę powiedziawszy, podział ten trochę się nie udał. „Mira” okazała się nie tyle nową drogą, co — rozdrożem, na którym wszyscy przystanęli z pewnym zakłopotaniem. 1 Breakout, i jego publiczność.

Płyta na pewno świadczy o ambicjach. Gościnnie udział takiego muzyka jak Włodzimierz Nahorny też jakby to potwierdza. Ale „Mira” uszczęśliwia Mirę piosenkarkę w niezbyt szczęśliwy sposób. Na ogół dalej jest to muzyka, która nie daje jej dużych możliwości interpretacji: kompozycje z typowo gitarowymi motywami w partii wokalne. Nie brakuje jednoznacznie rockowych utworów, jak „Kwiaty nam powiędły” z bardzo prostym i rytmicznym, niby-bluesowym cantem. Znamienne, że Kubasińska jednak zмага się z „Luizą”, która — mimo wplecenia sentymentalnej melodii i prób urozmaicenia aranżacji — także jest bliższa rockowego Breakoutu niż popu.

Nalepa tworzy swą nową muzykę, najwyraźniej folgując starym sentymentom. „Do kogo idziesz” — bodaj najbardziej udany utwór płyty — ma canto w klimacie „Still I’m Sad” The Yardbirds. Bo poza charakterystycznym ostinatem perkusyjnym uwagę zwraca tu unisonowa, chorałowa melodia w tle. Dla kogoś, kto zna cały dorobek Blackoutu, nie powinna być aż takim zaskoczeniem obecność poezji śpiewanej, tym razem — o odpowiednio skromnym, tylko gitarowym akompaniamencie. Nalepa i Kubasińska rzetelnie wywiązali się z tego zadania, choć nie wykraczając poza zastane wzory. Można się o tym przekonać słuchając „Byłeś we śnie tylko”.

„Mira” to płyta o wcale nie tak bardzo delikatnym brzmieniu, ale płyta rzeczywiście kobieca. Zadbał o to Bogdan Loebel. Były tu słowa kobiety, czekającej na ukochanego i zżeranej zazdrością — w „Do kogo idziesz”. Ciekawe, że nie obyło się przy tym bez ludowości: „Pobieliłam ściany i próg/abyś z dała ujrzeć je mógł”. Były westchnienia za utraconą miłością w dobrze dobranej, zimowej scenerii — w „Byłeś we śnie tylko”. Było wyznanie bezgranicznego uczucia mężczyźnie, który nie był tego wart: „Gdy ciebie nie ma, jest mi tak/jak łodzi, której wzięto wiatr”.

Te odwieczne tematy Loebel spróbował powiązać z czymś aktualnym. Niebiesko-Czarni rozpoczęli ekologiczny wątek swym „Na betonie kwiaty nie rosną”, on dopisał Breakout do listy bojowników o naturalne środo-

wisko piosenką „Kwiaty nam powiędły”. Ale trudno jeszcze było przejąć się, że „opłotkami pełźnie spalin wąż”, w kraju dopiero niecierpliwie czekano na masową motoryzację. Loebli żył w swoim świecie człowieka wrażliwego.

Jednak byłbym nieuczciwy, gdybym nie opisał pewnego zdarzenia. W dwa lata później znalazłem się przejazdem w jednym z okropnie zaniedbanych miast wałbrzyskiego zagłębia. Była jesienna, lecz ciepła, słoneczna niedziela i z któregoś z uchylonych okien dochodziła muzyka z „Miry”: „Kwiaty nam powiędły”...

MIRA KUBASIŃSKA I BREAKOUT: „Mira”, Muza SXL 0778 (reedycja CD: Digiton DIG 119). *Do kogo idziesz. Wco mam wierzyć. Tysiąc razy kocham. Zapytam ptaków. Kwiaty nam powiędły. A miałeś przyjść. Byłeś we śnie tylko. Luiza. Miała cały świat.* Mira Kubasińska — śpiew, Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Jerzy Goleniewski — gitara basowa, Tadeusz Trzciniński — harmonijka, Jan Mazurek — perkusja, Włodzimierz Nahorny — saksofon altowy, flet. Data nagrania: 1971.

SZÓSTA PŁYTA

...jeszcze więcej bluesa niż na „Bluesie”.

1 Pierwsze wakacje po maturze. Pojechałem ze szkolnymi kolegami do Sopotu. Mieszkaliśmy na kempingu. Papierosy, piwo, dziewczyny. Kempingowa bylejakość. Hippiśowanie nawet mimo woli. Włóczenie się w górę i w dół Monte Cassino. Leitmotywy tego lata: opowieści wakacyjnych znajomych o 74 Grupie Biednych, której nie chcą nagrywać, ale jest świetna. Plotki o hippisowskim zlocie, gdzieś na Mazurach, którego uczestników wyłapała i ostrzygła milicja. Raczej

wygłupy niż kontrkultura. Ale nigdy wcześniej nie można było aż tak cieszyć się młodością. W każdym razie ja tak to odbierałem. I ani mi w głowie było zostać hippisem. Po prostu odkryłem sposób na bycie sobą.

Jeszcze coś z tych wakacji, z tego mojego polskiego „Hair”. Poznana na ulicy Sopotu dziewczyna z jakiegoś miasteczka, opowiadająca mi, że do ślubu pójdzie tylko z długowłosym chłopakiem. Pielgrzymowanie do jakiegoś sklepiku niedaleko wiaduktu, żeby rzucić okiem na czarno-biały plakat Jimmiego Page’a, na którym widać go z imponującą kaskadą loków. Wydawałoby mi się to już zbyt głupie, aby tutaj opisać, gdyby nie pewne wspomnienie Franciszka Walickiego. Redagował wtedy pismo „Musicorama” i gdy chciał zamieścić to właśnie zdjęcie Page’a, cenzor miał obiekcje: uznał je za zbyt prowokujące. Podobno tylko dlatego udało się je przemycić Walickiemu w numerze, że wpadł na taki pomysł: twierdził, iż to popularna piosenkarka.

Lato pełne muzyki, a jeszcze bardziej: rozmów o muzyce. Takich bałakań fanów, w których kolor okładki bywa równie ważny jak styl danej grupy. Polska bieda w rockowym wydaniu. Trzy Korony bez Krzysztofa Klenzczona jako atrakcja Non Stopu. A wieczorem na kempingu tłum podrygujący w rytm „When The Levee Breaks” Led Zeppelin z chrypiącego magnetofonu. Moja pierwsza wizyta w dyskotecie, w akademiku w sąsiedztwie. Gorąco, ciasno, rockowo, bo muzyki disco jeszcze wtedy prawie nie było.

Tamtego lata — był to 1972 rok — usłyszałem po raz pierwszy w radiu informację o nowej płycie Breakoutu i bodaj utwór tytułowy, „Karate”. A nieco później kupiłem ten longplay. Spodobał mi się, często go słuchałem. Jednak nie pamiętam jakichś szczególnych przeżyć z tym związanych. Ale gdy ma się dziewiętnaście lat, gdy rozpoczyna się wymarzone studia, gdy można już oficjalnie robić wszystko to, czego dotąd robić nie należało... rock trochę traci swą narkotyczną moc. W dodatku — podobnie jak moi znajomi — zacząłem jakby z rocka wyrastać, choć włosy nosiłem dłuższe niż przedtem. Ale wtedy społeczeństwo już przyjmowało do wiadomości,

że studenci mogą być długowłosi. Nawet książkowi mole, którzy nie zhańbili się wysłuchaniem choćby jednej rockowej płyty, zaczęli wyglądać niczym hippisi. Poza tym były to już gierkowskie czasy, łatwiej było o paszport na Zachód: świat jakby zbliżył się, a rock oddalił. Tym bardziej że nadal ta muzyka była u nas szykanowana — tyle że bardziej dyskretnie.

A jeśli o mnie chodzi: już od 1970 roku regularnie zaliczałem Jazz Jamboree. Pierwszy raz wybrałem się dlatego, że wśród wykonawców był Niemen. Potem już po prostu zasmakowałem w jazzie, jak cały krąg, w którym się obracałem. Gdy ostatnio robiłem wywiad z Wojciechem Waglewskim, wspominając tamte czasy powiedział, że kwintet Tomasza Stańki był bardziej ekspresyjny od naszych najbardziej rozwydrzonych zespołów rockowych. Też to tak zapamiętałem. Tyle że nie przypominam sobie żadnej polskiej grupy z tamtych czasów, która byłaby rozwydrzona. Ze wspaniałym i też trochę zhippisiałym polskim jazzem początku lat siedemdziesiątych mogła — jak mi się zdawało — tylko konkurować grupa Niemena, z Józefem Skrzekiem i Helmutem Nadolskim. Breakout, który już permanentnie zmieniał skład, gdzieś tam trwał na rockowym posterunku. Reszty krajowej muzyki młodzieżowej prawie nie dostrzegałem. Na swoją obronę mogę powiedzieć, że tak naprawdę działało się u nas coraz mniej albo coraz gorzej. Na dodatek radio dobijało nasz rock, lansując pseudofolk Andrzeja i Elizy czy Dwa Plus Jeden. Zresztą też coraz mniej interesowałem się anglosaskim rockiem. Muzyka spod znaku Pink Floyd i Yes, która święciła wtedy triumfy, jakoś mnie nie porywała. Rock z ambicjami obcymi tej muzyce.

Już bardziej rockowy zaczął wydawać mi się jazz z lat pięćdziesiątych: kwintet Milesa Davisa, Gerry Mulligan z Bobem Brookmeyerem. Na uczelni studiowałem historię, a w domu, w wolnych chwilach — historię jazzu. Dziewczyny wtedy też już lubiły jazz albo dobrze udawały, że lubią. Jazz to był też patent na przyspieszoną dorosłość, na bycie kimś z klasą. Prywatki odbywały się jeszcze przy zachodnim rocku i bełtach, ale w czasie nich można było sobie chwilę

porozmawiać z atrakcyjnymi blondynkami o muzyce Johna Coltrane'a.

Jeśli chodziło o polską muzykę rozrywkową: wypadało przyznać się do słuchania wczesnych Skaldów i Marka Grechuty. Tak przynajmniej uważała moja ówczesna dziewczyna.

2 Wbrew temu, co sugeruje tytuł i okładkowa ilustracja — ziemniak rozłupany ciosem — nie jest to aż takie rockowe uderzenie. „Karate” to trochę stonowana kontynuacja „Bluesa”. To Tadeusz Nalepa jeszcze z Tadeuszem Trzczańskim jako drugim solistą, ale już bez drugiego gitarzysty, Dariusza Kozakiewicza. I jakby nie przypadkiem na tylnej stronie koperty jest tylko zdjęcie samego Nalepy. On był bezdyskusyjnym bohaterem tej sesji nagraniowej.

„Karate” to jeszcze więcej bluesa niż na „Bluesie”, choć pozostał margines dla typowo rockowych kompozycji — jak „Takie moje miasto jest”. Ten longplay to dalszy ciąg walki o stylowość. Niemal symboliczna jest obecność „Jest gdzieś taki dom” w konwencji tradycyjnego, surowego bluesa, zaaranżowanego na dwie gitary akustyczne i harmonijkę. Być może zadziałał tu przykład Johna Mayalla z „Turning Point”. Zresztą „Powiedzmy to” ma melodię bardzo podobną do jego „So Hard To Share” ze wspomnianej płyty. Można doszukiwać się też innych odniesień do rockowo-bluesowej klasyki tamtego okresu. Instrumentalny utwór tytułowy, który daje pole do popisu harmonijce i perkusji, zapewne nie powstałby, gdyby nie zachęta w postaci zeppelinowego „Moby Dick” i — znów — mayallowskiego „Room To Move”. A wstęp do „Rzeki dzieciństwa” przywodzi na myśl „Commotion” Creedence Clearwater Revival.

Wszystko to nie zmienia faktu, że mamy do czynienia ze stylem Tadeusza Nalepy. Już na pewno stylem. Można powiedzieć: konsekwencja nagrodzona. Trafny wybór. Muzyczny język anglosaskiego — zasadniczo: angielskiego — rockowego bluesa z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stał się również językiem Nalepy

kompozytora. I to w całkiem naturalny sposób. Dobry przykład „twórczości w klimacie”. Chociaż „Zaprowadzić ciebie muszę tam” nie pozostawia wątpliwości, że gdy Nalepa nie ogląda się na nikogo, też miewa swoje bluesowe „ja”. I jeszcze kilka słów o jego gitarowej grze. Weźmy wolne, nastrojowe „Nocą puka ktoś”. Jest tu coś z atmosfery „Need Your Love So Bad” w wersji Fleetwood Mac, ale gitara Nalepy — punktująca przebieg melodii nieco przesterowanym dźwiękiem — brzmi raczej claptonowsko, jeśli już upierać się przy jakichś porównaniach. Bo raczej nie odczuwa się takiej potrzeby. Za pomocą nagrań z „Karate” można całkiem łatwo wykazać, że szef Breakoutu ma swoje brzmienie i własny, oszczędny styl gry.

Na tej płycie także Bogdan Loebł idzie za ciosem. Następnym ojcowskim monologiem, smutnym obrachunkiem ciężkiego życia w „Daję ci próg”, kończy się słowami: „zostawię ci też próg/próg, na którym siada nocą blues”. No i zgodnie z bluesową poetyką w „Jest gdzieś taki dom” Loebł przenosi nas na zagubioną stacyjkę kolejową, gdzie narrator marzy o kochającej dziewczynie i lepszym życiu. Trudno sobie wyobrazić lepszy tekst do wolnego, nastrojowego bluesa niż „Nocą puka ktoś”: „moje serce w noc mnie budzi/i chce ciepła twego ciała”. Pasuje tu też temat miasta molocha z „Rzeki dzieciństwa”, choć nie da się ukryć, że w tamtych czasach robił wrażenie modnego importu i wyeksploatowany został wcześniej przez inne nasze zespoły młodzieżowe: „zostawiłem ciebie, rzeko dawnych dni/opuściłem ciebie, miasto zwiódło gwarem mnie”. Gdy w „Takie moje miasto jest” muzyka staje się bardziej rockowa, Loebł odchodzi od swego bluesowego kanonu i ucieka w ekologię: „rzeka to już cmentarz/moje miasto jeszcze nie”. Ale tu już można to złożyć na karb stylu.

BREAKOUT: „Karate”, Polskie Nagrania — Muza SXL 0858 (reedycja CD: Polskie Nagrania PNCD 084). *Daję ci próg. Takie moje miasto jest. Nocą puka ktoś. Powiedzmy to. Rzeka dzieciństwa. Jest gdzieś taki dom. Śliska dzisiaj droga. Zaprowadzić ciebie muszę tam. Karate.*

Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Tadeusz Trzciniński — harmonijka, Jerzy Goleniewski — gitara basowa, Józef Hajdasz — perkusja. Data nagrania: 1972.

SIÓDMA PŁYTA

...groźny tytuł i miła niespodzianka.

1 Tadeusza Nalepę poznałem osobiście w początku 1974 roku. Poznałem, bo zrobiłem z nim wywiad, który później ukazał się w rockowym dziale miesięcznika „Jazz”. Nalepa był sympatyczny i mówił bardzo konkretnie. Zaskakiwał swym realizmem. Gdy jeszcze ciągle wokół słyszało się, jakie to kariery będą robić na Zachodzie nasi muzycy, on zwierzył się, że nie interesuje go płyta na zachodnim rynku, bo i tak przepadnie. Zapowiedział, że gdy wycofa się z rockowej estrady, kupi sobie studio nagraniowe i zajmie się wyławianiem młodych talentów z domów kultury. To niezwykle — jak dla mnie — spotkanie odbyło się w zwykłym mieszkaniu najzwyklejszego pudełkowego bloku, niedaleko warszawskiej Stodoły.

Jak później się dowiedziałem, wynajmował je. Takie przypomnienie, że u nas idole estradowi żyli w tej samej, co inni, rzeczywistości. Też zmagali się z życiem, które do życia zniechęcało. Ale i sporo rozmawialiśmy o muzyce, a również — o płycie, która właśnie miała się ukazać.

2 To był niewątpliwie dowód, że zespół Nalepy znów został zepchnięty na pewien margines. Fani Breakoutu wykupili nowy longplay, ale właściwie przeszedł on nie zauważony. Chyba ani jednej piosenki nie słyszałem w radiu. Nie trafiłem na choćby

jedną recenzję. A przecież to jedna z najbardziej udanych płyt Breakoutu. Jeżeli już być dokładnym — chodzi o drugi longplay firmowany przez Mirę Kubasińską i Breakout, „Ogień”.

Już nie ma tu — jak w repertuarze „Miry” — poszukiwania kompromisowej, łagodniejszej muzyki. To dość urozmaicona płyta, ale też po prostu rockowy suplement do bluesowego Breakoutu. To potwierdzenie, że ambicje Nalepy artysty niekiedy wykraczały poza to, co zaproponował na „Bluesie” i „Karate”. Takie raczej niezamierzone, lecz efektowne podsumowanie tego, co miał do zaproponowania Breakout w swym wcieleniu z początku lat siedemdziesiątych. Bo następne płyty potwierdziły, że pod tą nazwą kryły się już różne zespoły, które łączył repertuar spółki Nalepa — Loebel i para Nalepa — Kubasińska.

Wypadałoby tu coś napisać o Mirze Kubasińskiej. Była obecna przy tej mojej pierwszej rozmowie z Nalepą, ale nie wpadło mi do głowy, aby ją o cokolwiek zapytać. Znamienne, jak bardzo dla mnie niknęła w jego cieniu. Zresztą — nie tylko mnie się tak zdawało... Od tamtego czasu parę razy miałem okazję zamienić z nią kilka słów. Z tego, co mówiła, zapamiętałem dowcipy, które niezbyt nadają się do druku. Chyba rzeczywiście lubi się pośmiać i nie cierpi konwenansów.

3 Przed laty odwiedził mnie John Porter. Było to w czasach świetności Porter Bandu, gdy porywał publiczność swym „Refill” i właściwie dawał naszym zespołom lekcje prawdziwego rocka. Zobaczywszy długi rząd polskich płyt na mojej półce zapragnął posłuchać, jak brzmiał polski rock przed Maanamem. No i na chybił trafił posłuchaliśmy kilku płyt. Jedna tylko mu się spodobała — tak mi przynajmniej powiedział — właśnie „Ogień”. Mnie ta płyta spodobała się już przy pierwszym przesłuchaniu. Moje zachwyty nad nią kończyły wspomniany wywiad z Nalepą, ale redaktorski ołówek nie oszczędził tej partii tekstu. Nie pozostaje mi więc nic innego, jak odbić to sobie teraz. „Ogień” to

przede wszystkim wielka niespodzianka w postaci „Wielkiego ognia”. To jedyny na płytach Nalepy utwór pomyślany z większym rozmachem. Niby-kantata o typowo rockowym intermedium instrumentalnym, z gitarową improwizacją. Jeśli chodzi o konstrukcję: efektowny dowód muzycznej konsekwencji, dwa łuki napięciowe. W tym studium kobiecego pożądania — „całe moje ciało trawi głód/ostry głód, łaknienie/do rąk pełzną, do mych stóp/dłoni twych płomienie” — Mira Kubasińska ma okazję popisać się swą dykcją. A i radzi sobie w momentach dramatycznych kulminacji. Poza tym mamy tu właściwie przegląd wcześniejszych, najciekawszych pomysłów aranżacyjnych Nalepy. Włącznie — ze znanym z „Do kogo idziesz” — efektem unisona w tle, tu już wokalnie-instrumentalnego, wzmocnionego tremolem gitary. Bodaj jedyną prawdziwą nowością jest partia gitary basowej grana smyktem.

„Ogień” to groźny tytuł i miła niespodzianka. To próbka tego, co najbardziej artystyczne, i tego, co najbardziej rockowe w dorobku Nalepy z Breakoutem. Trochę też jakby zamyka się on w swym rockowym świecie. „Na dniu mych oczu” wyraźnie zdradza pokrewieństwo z utworem „Karate”. Ale nawet to, co stare, ma tu nową siłę. A instrumentalna wstawka z wah wah Nalepy w „Masz to dziś” to być może fragment zagrany z największym nerwem w całym dorobku płytowym Breakoutu. Nie tylko z tego powodu płyta nie jest monotonna: obok riffowych, dynamicznych kompozycji jak „Dałeś mi pierścień”, w których Kubasińska próbuje dobrać własny klucz do rockowego śpiewu, mamy tu też nastrojowe piosenki, tylko z gitarami akustycznymi. „Czarno-czarny film” to połączenie melodii o dużych skokach interwałowych z nieco bluesowym akompaniamentem. Natomiast „Liście porwał wiatr” to ostinatowa melodia wokalna i podkład o brzmieniu klasycznej muzyki gitarowej. Może jeszcze o tekstach. Reszta jest także kobieca i kojarząca się z tym, co Loebel pisał wcześniej dla Kubasińskiej. O miłości mówi poetycko i bez pruderii. Jak w „Nie zapalaj światła”: „jasność jest w naszych ciałach/gdy dotkną siebie”. Czy jak w „Dałeś mi pierś-

cień": „dałeś mi wielkie łożo traw/dałeś mi z powietrza sukienkę”. W „Czarno-czarnym filmie” udaje mu się oddać złożoność kobiecej natury. A w „Masz to dziś” przypomina chętnie zapomnianą prawdę: miłość przemija.

Ale urok tej płyty nie powinien zniknąć i w przyszłości.

MIRA KUBASIŃSKA I BREAKOUT: „Ogień”, Polskie Nagrania — Muza SX 1004 (reedycja CD: Digiton DIG 120). *Nie zapalaj światła. Wielki ogień. Liście zabrał wiatr. Na dnię mych oczu. Masz to dziś. Czarno-czarny film. Dałeś mi pierścień.* Mira Kubasińska — śpiew, Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Tadeusz Trzciniński — harmonijka, Jerzy Goleniewski — gitara basowa, Stefan Płaza — perkusja. Data nagrania: 1973.

ÓSMA PŁYTA

...właściwie zakończenie bluesowego wątku Breakoutu.

1 Gdy rozmawiałem z Tadeuszem Nalepą o tej jego płycie, powiedział, że lubi ją i zarazem nie lubi. Że zmarnował tu swój najlepszy materiał bluesowy. Opowiedział mi też o okolicznościach, w jakich powstawał ten longplay. O tym, że podkłady instrumentalne zostały nagrane właściwie od razu w całości. I że w ostatniej chwili były przerabiane teksty, bo nie spodobały się cenzorowi z Polskich Nagrań. Mimo wszystko „Modlitwa” została. Utwór, dzięki któremu płyta zawsze będzie cieszyć się powodzeniem. Niezapomniana bluesowa rozmowa z Bogiem, jakiej nigdy wcześniej i długo potem u nas nie było: „do ciebie pieśnią wołam, Panie/bo przecież wszystko możesz dać/więc błagam, daj mi szansę jeszcze raz/daj mi ją ostatni raz”...

Za ten blues Nalepa jest po prostu przez publiczność kochany. Przy każdym wykonaniu można to dostrzec. Pamiętam wybuch entuzjazmu podczas niedawnej imprezy „Blackout-Breakout” w Operze Leśnej, gdy na bis przypomniał „Modlitwę”. Te błagalne krzyki „Tadziu, szyj!”, „Tadziu, wydłużoną wersję!” Dla wielu słuchaczy „Modlitwa” mogłaby się nie kończyć.

Ale płyta „Kamienie”, z której ta kompozycja pochodzi, to właściwie zakończenie bluesowego wątku Breakoutu. Prawdę powiedziawszy już ta płyta pod pewnym względem zrywa z czasami „Bluesa”: wśród instrumentalistów Nalepy nie ma już ani jednego muzyka, który uczestniczył w nagrywaniu tamtego longplaya. A w sumie: taki bluesowy ciąg dalszy, brak niespodzianek. Jeśli już szukać jakichś odniesień — najbliższe jest to claptonowskiego albumu „Layla”. W 1974 roku coś takiego znaczyło już tylko: zwykłe bluesy w zwykłym rockowym ujęciu, z normalną dawką gitarowych popisów. Najbardziej finezyjne wrażenie robi tu pełna dramatyzmu „Modlitwa”. Bardziej surowe — niż na poprzednich płytach — brzmienie utworów było niezamierzonym rezultatem wspomnianych, trudnych warunków nagrania. Bluesowy repertuar jest — mimo wszystko — urozmaicony: znalazło się też miejsce dla boogie w szybkim tempie, „Pójdę prosto”. Ponadto na płytę trafił melodyjny, bluesowy utwór „Tobie ta pieśń”, z akompaniamentem zbliżonym do tradycyjnych, murzyńskich bluesów. Zaś w „Koło mego okna” Nalepa odchodzi w stronę rockowej piosenki o bogatszej harmonii, ale bluesowy klimat pozostaje.

Nie ma rady: pora na kolejne „co poeta chciał powiedzieć”... Bogdan Loebł — jak na autora bluesowych tekstów przystało — przypomina o kobiecej niewierności (w „Czy zgadniesz”) i proponuje kolejne erotyki, swoją „Spiekotę”: „gdy mi jest zimno, idę do niej/i ona mi daje lata żar”. Są też pasujące do przyjętej konwencji narzekania na znieczulicę wokół. Na to, że ludzie są niczym tytułowe „kamienie”. I jest mowa — w „Pójdę prosto” — o chęci wyrwania się z ogłupiającego kieratu codzienności.

Tadeusz Nalepa po nagraniu tej płyty postanowił odejść od bluesa.

BREAKOUT: „Kamienie”, Polskie Nagrania — Muza SX 1140 (reedycja CD: Polskie Nagrania PNCD 181). *Czy zgadniesz. Czulość niosę tobie. Spiekota. Modlitwa. Bądź słońcem. Pójdę prosto. Koło mego okna. Tobie ta pieśń.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Winicjusz Chróst — gitara, Zdzisław Zawadzki — gitara basowa, Wojciech Morawski — perkusja. Data nagrania: kwiecień 1974.

DZIEWIĄTA PŁYTA

...rezultat jest, rzeczywiście, dość nieokreślony.

1 Sala koncertowa warszawskiego domu studenckiego Riviera. Tu byłem na występie grupy Niemen w czasach, gdy grał w niej Józef Skrzek. W tej sali pierwszy raz byłem na koncercie Voo Voo. I pierwszy raz słuchałem Kobranocki. Ta sala ma odpowiednią wielkość i dobre położenie. Mieści kilkaset osób i jest w centrum miasta. Nawet w złych czasach dla polskiego rocka odbywają się tu dobre koncerty.

W niedzielny wieczór w początku grudnia 1975 roku byłem w Rivierze na występie zespołu Breakout. Poszedłem z kolegą ze studiów. Po koncercie kolega stwierdził: „To już nie to...” Mimo braku reklamy sala nie świeciła pustkami. Rockowa konspiracja działała. Breakout zaczął od „Skąd taki duży deszcz”. Było też „Karate”. Innych tytułów nie zapisałem. Nalepa pojawił się na estradzie w ciasnawej — wtedy to było dopuszczalne — dżinsowej marynarce, w dżinsach dzwonych i na podwyższonym obcasie, co wówczas także należało do rockowej mody. Po raz pierwszy usłyszałem Breakout z fortepianem elektrycznym. O jednym, co było równie charakterystyczne dla Breakoutu z tamtych czasów, miałem ochotę zapomnieć jak najszybciej. Mira Kubasińska chyba nie przypadkiem z dziecięcą wprost radością chwyciła marakasy w „Karate”, bo śpiewało jej się —

mówiąc oględnie — tak sobie... Rozwibrowany, zmęczony głós. To zmęczenie wydało mi się niemal symboliczne. Symboliczne dla naszego ówczesnego rocka.

2 Robiłem notatki podczas koncertu, bo już zaczynałem czuć się dziennikarzem. Ucieczka w historię jakoś mi nie wyszła, choć egzaminy zdawałem dobrze. Pisywanie o muzyce okazało się jednak lepszym azylem. W początku 1977 roku, po przeszło rocznej przygodzie zwięcej się półetat dziennikarski w dwutygodniku studenckim „Nowy Medyk”, niespodziewanie dostałem propozycję pracy w „Jazzie”. Co jakiś czas zanosłem tam artykuły, nawet napisałem o Gerrym Mulliganie, ale przez głowę mi nie przeszło, że któregoś dnia redaktor Józef Balcerak będzie ze mną spacerował po ulicy Noakowskiego i namawiał na etat u siebie.

Tu nie obędzie się bez pewnej dygresji. Gdy po raz pierwszy trafiłem do redakcji „Jazzu”, do tych dwóch zagraconych pokoików w budynku przy Krakowskim Przedmieściu, od razu poczułem się jak w jakimś szczególnym miejscu. Tu budziło się zaufanie wyglądem, który gdzie indziej wzbudzał nieufność. Tu liczyła się osobowość i szczerość. Tu każdy był potencjalnym autorem. Tu nie było atmosfery bezdusznego i rozbieganego biura — jak w innych redakcjach. Tu nie raził młodzieżowy szyk, choć w powietrzu unosiło się coś staroświeckiego. Tu panowała właściwie rodzinna atmosfera, i to nie tylko dlatego, że redaktorowi Balcerakowi pomagała jego własna żona. Pani Balcerakowa poszatkowała mi mój pierwszy artykuł, ale nie miałem o to pretensji. I nie tylko zadziałała tu pokora debiutanta: „Jazz” był po prostu częścią prywatnego świata państwa Balceraków. Cienkim pisemkiem, ale też fenomenem na skalę PRL-owskiej prasy.

Redaktor Balcerak miał największą słabość do swingu, do muzyki swojej młodości. Jednak też rozumiał, że każde pokolenie musi przeżyć swe muzyczne wariactwo. W połowie lat sześćdziesiątych „Jazz” nie wziął udziału w nagonce na „kudłaczy” — jak to się wówczas mówiło.

Natomiast na jego łamach, w poświęconym muzyce młodzieżowej dziale „Rytm i Piosenka”, można było przeczytać, że Beatlesi często myją i starannie czeszą swe fryzury. Z pisma redaktora Balceraka wynikało, że The Rolling Stones to zjawisko kulturowe. Że Bob Dylan to poeta. Że Cream to trójka najprawdziwszych wirtuozów. Że rock to także sztuka. A pismo nazywało się „Jazz”.

Nie mogłem nie skorzystać z tej propozycji. Pracę magisterską pisałem już w przerwach między pisaniem artykułów dla „Jazzu”.

3 W lecie 1977 roku wyszła, też właściwie bez zapowiedzi, płyta „NOL — Niezidentyfikowany Obiekt Latający”. Gdy zapytałem Nalepę, dlaczego wybrał taki dziwny tytuł, odpowiedział, że chciał zatytułować longplay „UFO”, bo wydało mu się to zabawne. Ale ktoś przypomniał, że na świecie działa grupa o takiej nazwie, i skończyło się na „NOL”.

Płyta wyszła w okładce nie zachęcającej do kupna: tytułowa strona przypomina gazetkę ścienną na temat astronomii. Był jednak powód, aby zaryzykować: „NOL” doczekał się pochlebnej recenzji Krzysztofa Sadowskiego w „Sztandarze Młodych”. Ja pisałem o tej płycie dwukrotnie i to mocno krytycznie. W kilkudzaniowej notatce na łamach „Jazzu” i w felietonie w „Nowym Medyku”. A że w tym drugim tekście brałem na celownik właściwie całą twórczość Nalepy i pozwalałem sobie na złośliwości — muszę się tu wytłumaczyć. Otóż w podobnym tonie napisałem też wtedy dla „Medyka” felietony o SBB i Skaldach. Pisałem tak, bo czułem się zawiedziony tym, co działo się z naszą muzyką młodzieżową. Cała jej czołówka najwyraźniej zagubiła się, zatraciła w kołowrocie zarobkowych wyjazdów do sąsiednich krajów. Nawet już SBB nie proponowało nic nowego. A w tle — zamierał polski rock. Ustępował jazz rockowi i piosence studenckiej. W 1975 roku Dariusz Kozakiewicz — wtedy szef hardrockowego Testu — narzekał na „manię jazzu” w młodzieżowych klubach. W dwa lata później skrzyknął

zaprzyjaźnionych muzyków rockowych i wygrali Jazz nad Odrą, stali się jazzrockowym objawieniem tego festiwalu. Ta efemeryczna grupa nazywała się Świadectwo Dojrzałości i tym bardziej nie było jasne, czy to kpiny, czy potwierdzenie kompleksów naszego rockowego światka. Charakterystyczne: wiosna 1977 roku, koncert Johna McLaughlina w Warszawie, już nie jazzrockowy, bo z Hindusami z Shakti, a w tłumie pod Salą Kongresową prawie cała czołówka naszej muzyki młodzieżowej, nie zabrakło i Nalepy. Widziałem, bo sam też się wybrałem. Takie były czasy.

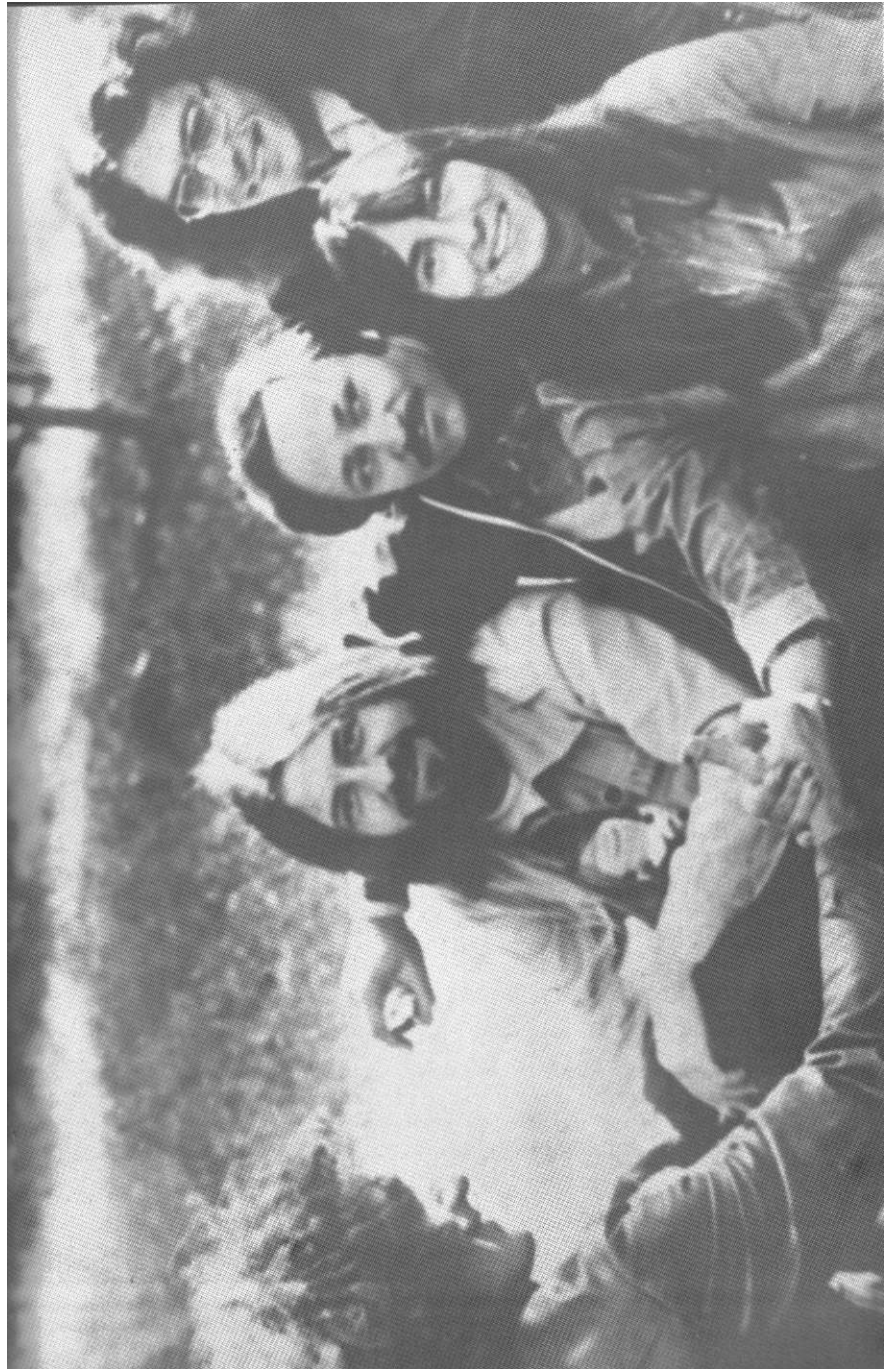
Na Zachodzie zaczynała się punkrockowa rewolucja. U nas coś się kończyło: ostatnie przeboje Budki Suflera poszły w niepamięć, królowali Abba i Andrzej Rosiewicz. Panowały smutne czasy dla tych, którzy lubili rock. I „NOL” Breakoutu to smutna płyta, choć tytuł miał być zabawny.

4 „Niezidentyfikowany Obiekt Latający”. Nie ma tu jakichś wzlotów. A jeśli chodzi o to, co niezidentyfikowane... Intencje Tadeusza Nalepy są całkiem jasne. Po pierwsze: rezygnacja z podziału na Breakout „swój” i „dla Kubasińskiej”. Po drugie: odejście od bluesa ku muzyce niby bardziej chwytliwej. Po trzecie: chęć unowocześnienia stylu i brzmienia, aż po śladowe użycie mooga w „Gdzie mnie wiodą”.

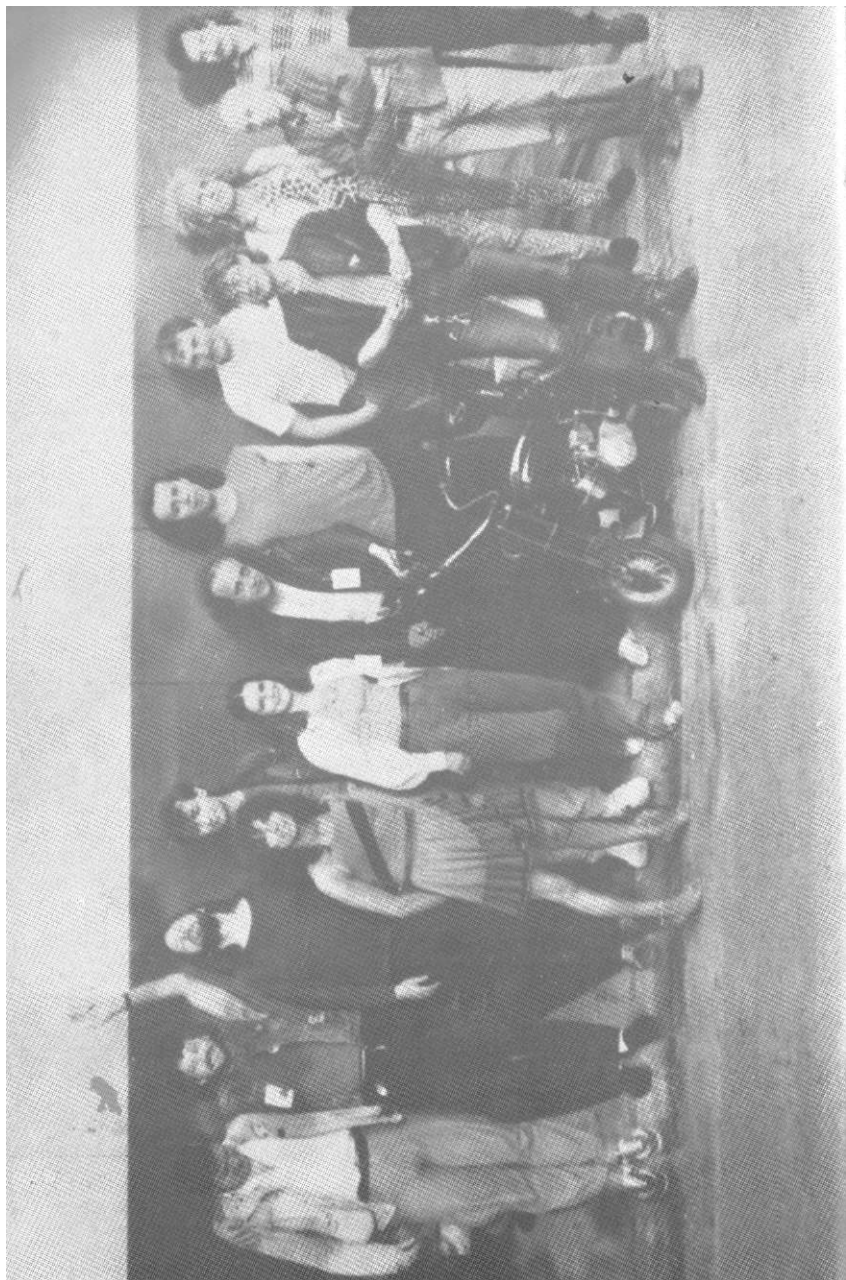
W sumie rezultat jest, rzeczywiście, dość nieokreślony.

Po pierwsze: „NOL” to Breakout czerpiący z ówczesnego jazz rocka w jego przebojowej warstwie. Breakout funkująco-jazzowo-bluesowych riffów. Może należy wymienić tu Billy'ego Cobhama, może też Franka Zappę. Na pewno najlepszy przykład tej przemiany mamy w „Taki wiatr”. Jednakże z tej dynamicznej piosenki, przyozdobionej fortepianowo-organowymi improwizacjami, wynika też, że Nalepa nie był do końca zdecydowany, o co mu chodzi.

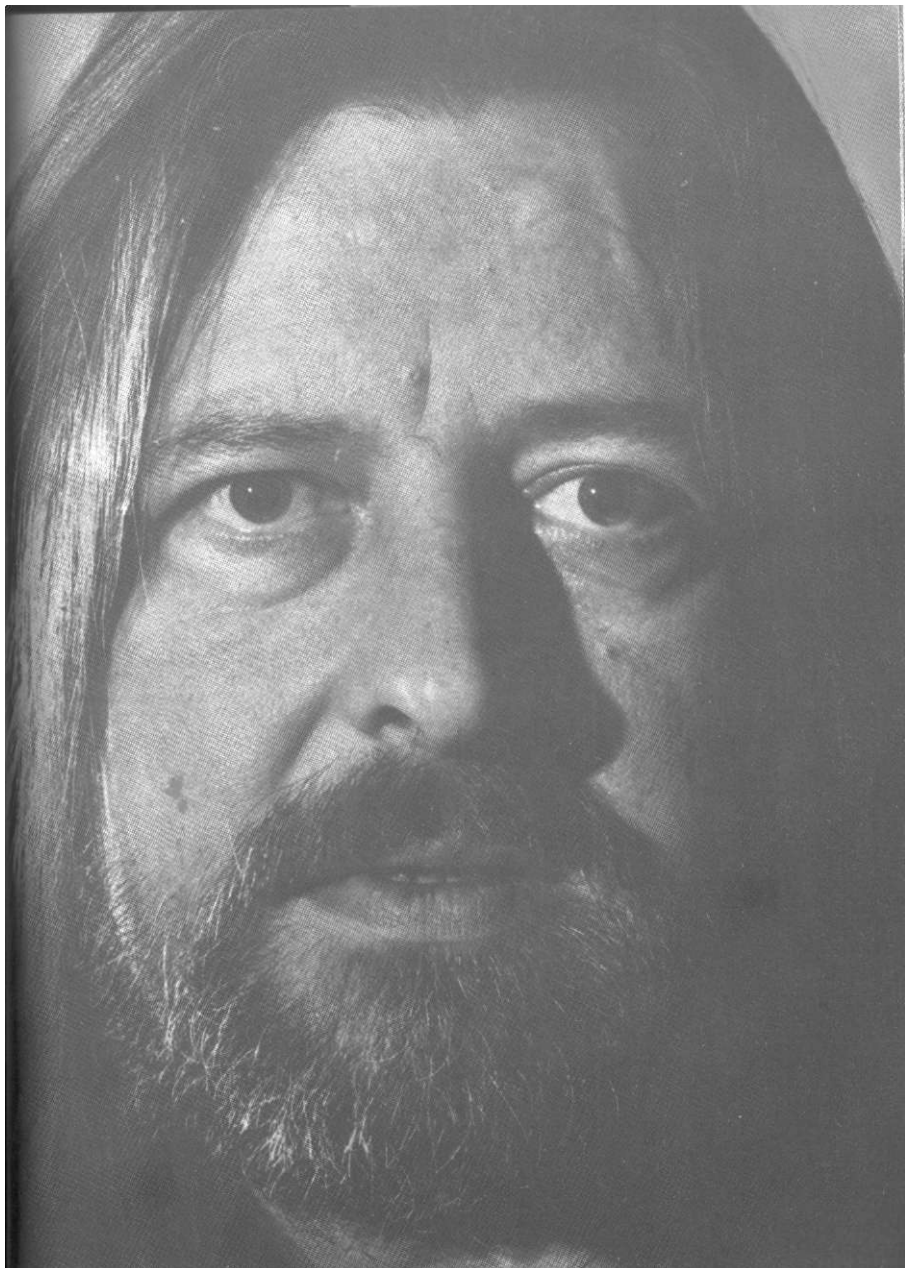
Po drugie: na „NOL” niekiedy następuje jakiś dziwny powrót do muzyki lat sześćdziesiątych. Nalepa jakby brał z piosenkarskiej estrady tamtych czasów to, co ograne, sprawdzone, obiegowe. Tak mogę określić „Biel”



Pieniądze były słuszne, mieszkaliśmy w apartamentach, w najlepszych hotelach... Breakout w ZSRR w 1978 roku. Od lewej: Zbigniew Wypych, Tadeusz Nalepa, radziecki opiekun, Mira Kubasińska, Marek Surzyn (fot. z archiwum M. Surzyna).

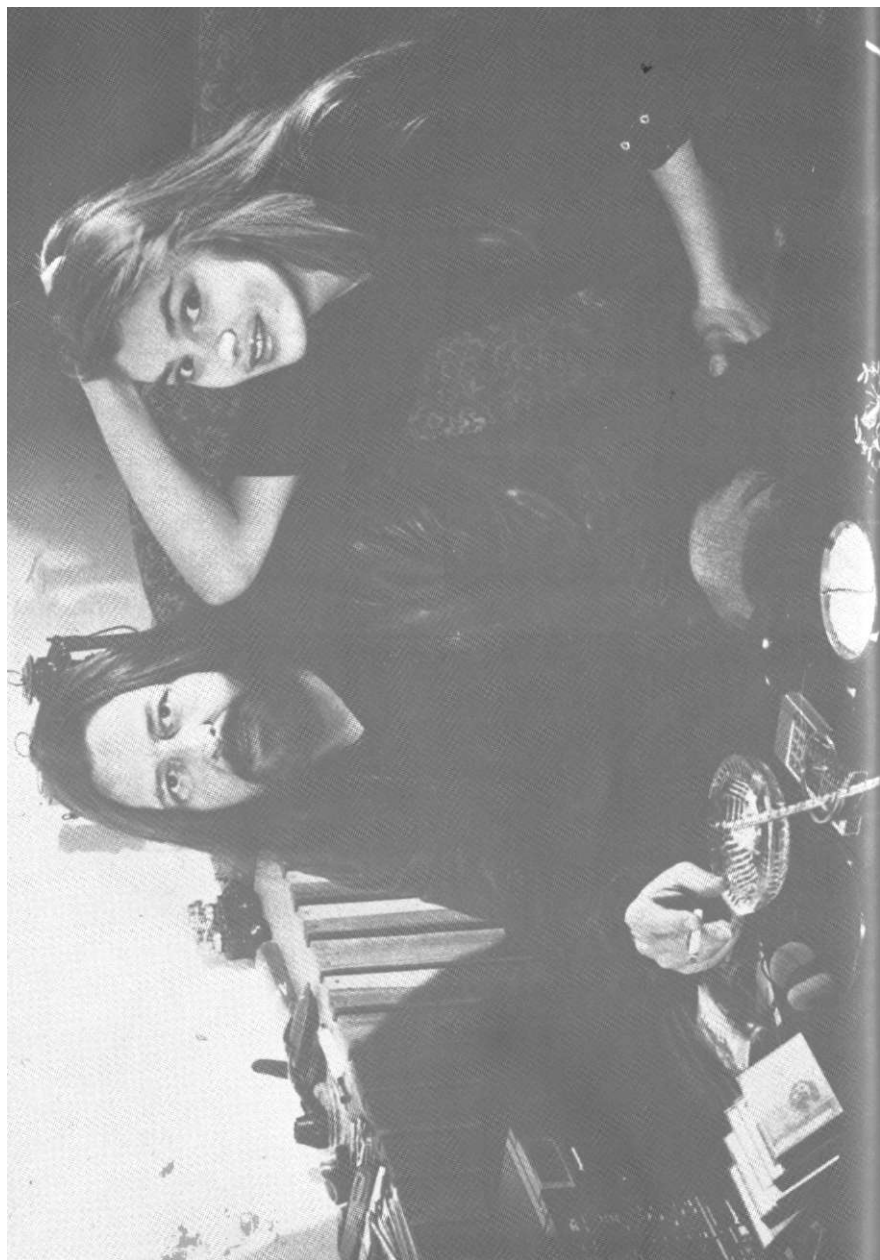


Ludzie Już kilka dni wcześniej koczowali w namiotach przy hall... Pamiątkowe zdjęcie muzyków grupy i organizatorów imprezy „Breakout wraca do domu”, Rzeszów, wiosna 1985 roku. Tadeusz Nalepa trzeci od lewej (fot. M.A. Karewicz).

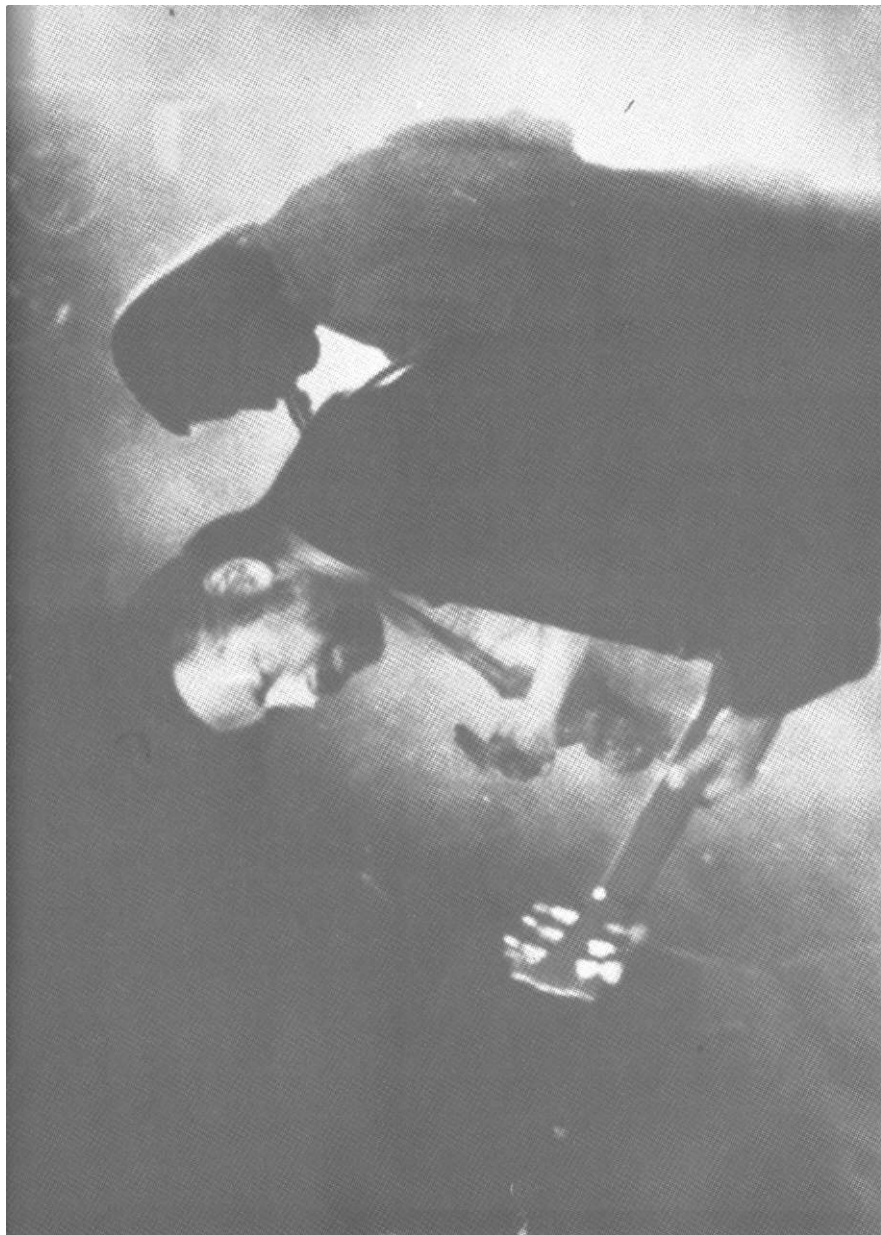


Muszę przyznać, że teks* nie sa dla mnie rzeczą ważną. Najważniejsza jest muzyka...

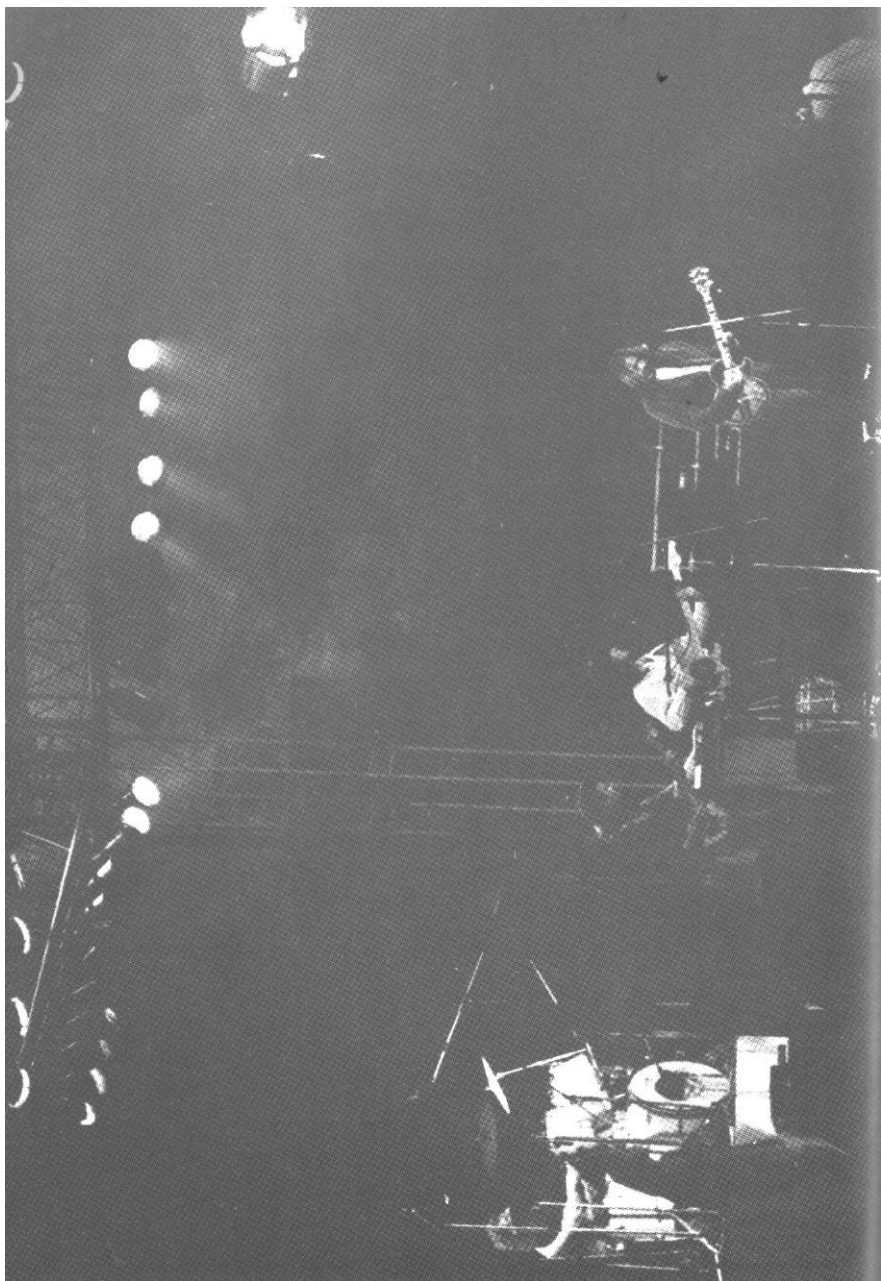
Tadeusz Nalepa, 1988 rok (fot. M.A. Karewicz).



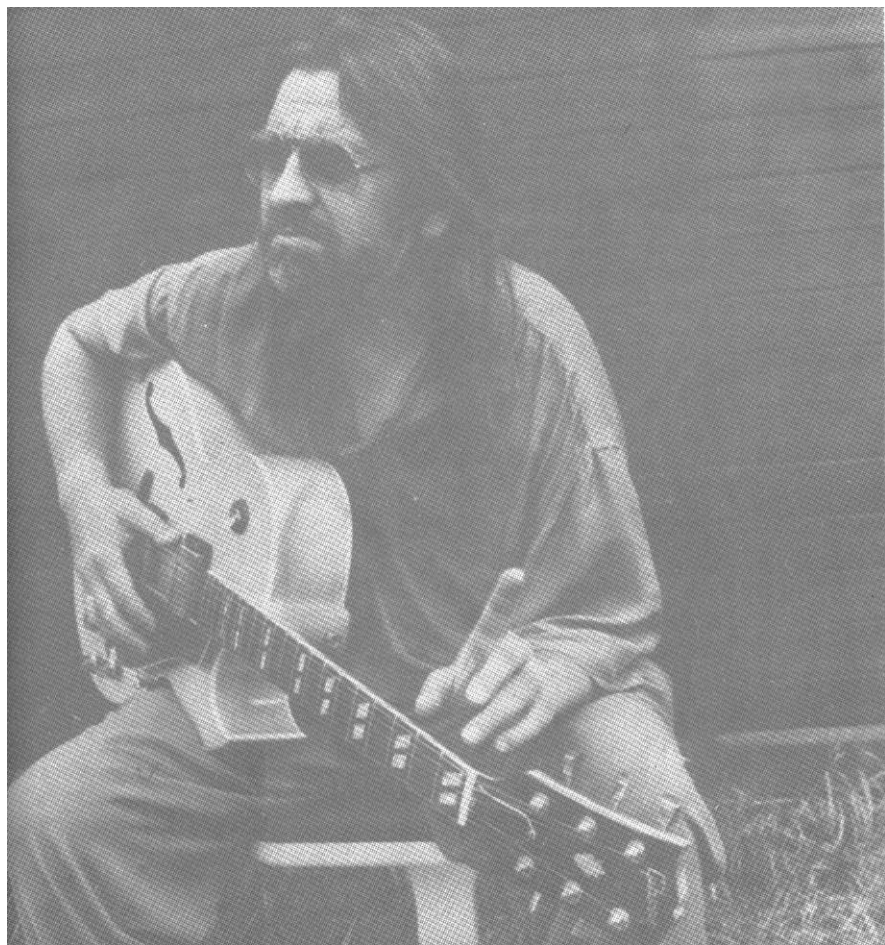
Grażyna jest po szkole muzycznej — jak jej huty położę, zagra na fortepianie... Tadeusz Nalepa i Grażyna Dramowicz. 1988 rok (fot. M. A. Karewicz).



Nie ma porządku. Tak jak u nas za komuny było przegięcie pały, tak tam też — tyle że w drugą stronę... Wytrzymuję w Stanach miesiąc, półtora... Tadeusz Nalepa z Włodzimierzem Wandererem podczas koncertu w jego chicagowskim klubie, wiosna 1989 roku (fot. z archiwum T. Nalepy).



Występuję z gotowymi zespołami, bo to jest wygodne... Tadeusz Nalepa z Kciuk-Surzyn Bandem w Operze Leśnej, 1991 rok (fot. M.A Karewicz).



Myszę, że będzie jak w jazzie. Jazzmani mają siedemdziesiąt lat i też grają... Tadeusz Nalepa na swojej działce w Józefowie, lato 1992 roku (fot. J. Sroka).



czy „Chciałabym być słońcem”. Fortepianpwe wstępy wręcz sygnalizują, że ma to być repertuar, który uwolni Mirę Kubasińską od obowiązków rockowej wokalistki. Ale okazuje się, że już nie w tym rzecz. W „Bieli” Kubasińska z początku wręcz robi wrażenie niedysponowanej wokalnie i właściwie dopiero rozśpiewuje się w trakcie utworu. Na dodatek zespół nie ma serca do tego wszystkiego: brak precyzji wykonawczej. Nic więc dziwnego, że żarliwe wyznania miłosne, które napisał Loebł dla Kubasińskiej — owe „chciałabym ci w dłoniach ogrzać świat” — nie mają odpowiedniej temperatury. A i pewna dawka szaleństwa w tym miłosnym zapamiętaniu: „by żyć tak jak dawniej/twe zgasić muszę oczy” — nie robi odpowiedniego wrażenia. Zresztą sam Loebł też jakby zabawia się na zimno swym własnym stylem. Zadowala się sformułowaniami i symboliką dobrze już znanymi z wcześniejszych płyt Breakoutu. Chociaż — gwoli ścisłości — zdarza mu się napisać z wdziękiem o rozstaniu kochanków: „pomiędzy nami wszystko jest już uzgodnione/już podzielone słońce, niebo, zapach traw...”

Po trzecie: „NOL” to jednak też dalszy ciąg tego, co było najbardziej charakterystyczne dla Breakoutu. W „Zabierz smutek” za fasadą nowej aranżacji z organami kryje się kompozycja w dotychczasowym stylu, z bluesowymi zwrotami w akompaniamencie. A „W pochodzie codzienności” — utwór, w którym głównym wokalistą jest Nalepa — po prostu ma klimat poczynań bluesowego Breakoutu. Efektowny kontrast nastrojowego canta z ostrym, riffowym refrenem idzie tu w parze z tekstem w rodzaju tych, za które można najbardziej lubić grupę. Z tekstem przypominającym, że w morzu powszedniego znoju „trzeba mieć wyspę marzeń”, a „gdy szarość oczy zmęczy, zobaczyć trzeba słońce, zobaczyć wstążkę tęczy”.

Ale trudno mi sobie wyobrazić, aby ten „Niezidentyfikowany Obiekt Latający” mógł kogoś przenieść na drugi brzeg tęczy. Piszę tak wiedząc, iż Tadeusz Nalepa zawsze gotów jest bronić tej płyty. Mam nadzieję, że i to mi daruje.

BREAKOUT: „NOL”, Polskie Nagrania — Muza SX 1300. *Taki wiatr. Słuchaj rytmu. W pochodzie codzienności. Biel. Chciałabym być słońcem. Gdzie mnie wiodą. Co to za człowiek. Zabierz smutek.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Bogdan Lewandowski — organy, fortepian, syntezator, Zbigniew Wypych — gitara basowa, Andrzej Tylec — perkusja. Data nagrania: 1976.

DZIESIĄTA PŁYTA

...wyziera szablonowy rock.

1 Wilczur ujadął wściekle za ogrodzeniem, gdy dzwoniłem do furtki zalesionej parceli w podwarszawskim Józefowie. W końcu w drzwiach dużego domu ukazała się znajoma, długowłosa postać, tym razem w różowym szlafroku. Zawołała: „Gibson, do nogi!”, zamknęła gdzieś bestię i wpuściła mnie do środka. Rezultatem tej mojej rozmowy z Tadeuszem Nalepą — przeprowadzonej pewnego szarego, zimowego dnia gdzieś na przełomie 1977 i 1978 roku — był kolejny wywiad dla „Jazzu”, już wtedy po prostu „magazynu muzyki jazzowej i rozrywkowej”. Tak głosił nowy podtytuł, wprowadzony przez nowego naczelnego, który wbrew temu, co później pisali i mówili niektórzy, uratował i rozwinął to, co decydowało o wyjątkowości pisma. Ale wróć do mojego wywiadu z Nalepą: dziś niektóre jego wypowiedzi wydają się dość zaskakujące. Szczególnie w kontekście tego, co nastąpiło później. A mówił mi wtedy, że chce kontynuować to, co zaczął na „NOL”. Że zamierza — zgodnie z modą — wprowadzić na stałe do składu więcej instrumentów klawiszowych. Że ponieważ nie jest w stanie stworzyć czegoś zupełnie nowego, to musi być na bieżąco... I że jego zespół — nie odzegnując

się od obowiązujących trendów — stara się grać bardziej oryginalnie niż kiedyś... Autoryzował mi ten wywiad w jednej z warszawskich kawiarni. Przeczytał raz, w skupieniu, złożył pod tekstem swój wykaligrafowany podpis. Później zaczęliśmy rozmawiać o czymś mało istotnym. W pewnym momencie zapytał, czy możemy już skończyć, bo na ulicy czeka na niego taksówka, którą przyjechał z Józefowa...

We wspomnianym tekście była też mowa o nowej płycie, która miała powstać niejako na dziesięciolecie grupy Breakout. Powstała nieco później: w początku 1979 roku. Gdy pierwszy raz zobaczyłem okładkę i przeczytałem tytuł, nie mogłem się nie uśmiechnąć. Mucha siedząca na wygniecionej kartce papieru, a obok litery „ZOL” — „Zidentyfikowany Obiekt Latający”. A gdy pierwszy raz posłuchałem tej płyty, poczułem... No właśnie: prawie nic nie poczułem. Była to już u nas epoka Maanamu i Porter Bandu. Rock w Polsce odradzał się. Już rezonowały echa punku i nowej fali ze świata. Rezonowały coraz ciekawiej. Coraz więcej było miłych niespodzianek. Rock wreszcie stawał się najprawdziwszą muzyką młodzieżową, manifestem nowego pokolenia. Zaczęła się dyktatura nowych twarzy. Nie da się ukryć: czasy nie sprzyjały Tadeuszowi Nalepie i jego grupie. A ówczesne, forsowne trasy koncertowe po ZSRR chyba odcisnęły jakieś szczególne piętno na nowym repertuarze Breakoutu. Jakby powstawał w biegu.

„ZOL” ma okładkę z pomysłem i z pomysłem ułożony repertuar. Można przyjąć, że to płyta z pewnym przesłaniem, choć też Loebł po swojemu nurza się w piosenkowej liryce. Znów te męskie westchnienia za utraconą miłością — „miała włosy długie tak/jak długa bez niej noc” — i te kobiece słowa pożądania: „przyjdź do mnie jasny/przyjdź jak ogień czysty”... W czasach mody na rockowe porachunki ze światem ten longplay też był czymś takim, ale Loebł nie byłby Loebłem, gdyby nie odbywało się to za parawanem jego poetyckiego stylu. To, co mogło tu robić wrażenie pewnej ideologii, chyba było raczej tylko poetyką.

Kontestatorzy mogą odlecieć wraz z tym „Zidentyfikowanym Obiektem Latającym”. Na otwarcie duet Nalepa —

Kubasińska chwali młodzieńczą naiwność, może — młodość w ogóle. „Póki uśmiech na twarz dziecka” to stwierdzenie, że warto żyć, „póki jeszcze wierzysz, że bez granic twój świat/póki jeszcze wierzysz, że dościgny jest wiatr”. W surowym „Idzie Wenus”, zaśpiewanym przez Nalepę jedynie z gitarą akustyczną, mamy równie surowy sąd o otaczającym świecie: tylko muzyka go trochę łagodzi. No i na koniec płyty rada dla zmordowanego ciężkim życiem człowieka-brata: „usiądz w cieniu bluesa”.

Niestety, repertuar „ZOL” pozostaje w cieniu wcześniejszych dokonań Breakoutu. Gdy słucham takich utworów, jak „Oślepił mnie deszcz” czy „Ona odeszła stąd”, odnoszę dość szczególne wrażenie i nie cieszy mnie powrót do surowszego, gitarowego brzmienia. Spod muzyki w stylu Nalepy wyziera szablonowy rock: biegle zagrany, niezbyt dobrze nagrany. Coś mi się wydaje, że zamarzyła się tym razem muzyka o ekspresji porównywalnej z Free. Już aranżacja „Póki uśmiech na twarz dziecka” nasuwa takie podejrzenia. Ale ani solidna dawka riffów, ani funkowy bas nie tchnęły prawdziwego życia w repertuar „ZOL”. „Pożegnalny blues” — zaśpiewany przez Nalepę — jeszcze trochę przypomina wcześniejszy Breakout, ale rzeczywiście to jakby rzut na taśmę... Bluesowa coda utworu „Gdy masz przyjść”, śpiewanego przez Mirę Kubasińską, wręcz sygnalizuje bezradność. Zaś balladowe „Co tam za mgłą” — także w jej wykonaniu — brzmi smętnie nie tylko dlatego, że mówi o przemijaniu.

Nic na to nie poradzę, że najbardziej podoba mi się okładka.

BREAKOUT: „ZOL”, Polskie Nagrania — Muza SX 1766. *Póki uśmiech na twarz dziecka. Pożegnalny blues. Dzień zwęgła się. Idzie Wenus. Ona odeszła stąd. Gdy masz przyjść. Oślepił mnie deszcz. Co tam za mgłą. W cieniu bluesa.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Krystian Wilczek — gitara basowa, Marek Surzyn — perkusja. Data nagrania: 1979.

JEDENASTA PŁYTA

...Niezbyt ciekawa ciekawostka.

1 Właściwie symboliczne. Długi czas myślałem, że Breakout przestał istnieć w 1980 r., bo tylko na taką datę trafiłem w publikacjach prasowych o Tadeuszu Nalepie. A i on sam — autoryzując wywiad, który z nim zrobiłem dla „Magazynu Muzycznego” — zostawił w tekście tę informację. A tak naprawdę Breakout zebrał się jeszcze na jedną trasę koncertową po kraju w następnym roku. Symboliczne: z powodu płynnego składu zespół zaczął jakby rozpywać się — także i w pamięci swego twórcy. Natomiast na pewno w 1980 r. ukazała się ostatnia płyta firmowana nazwą Breakout. Najdziwniejsza płyta w dorobku grupy. Niezbyt ciekawa ciekawostka.

2 To było naprawdę dziwne przedsięwzięcie. Trzy polskie zespoły — Budka Suflera, Skaldowie i właśnie Breakout — nagrały po płycie z repertuarem poświęconym zawodom olimpijskim. Moskiewskie igrzyska miały podreperować budżety naszych weteranów muzyki młodzieżowej. Z olimpiady zapamiętaliśmy gest Władysława Kozakiewicza. Z tych płyt olimpijskich najmocniej pamięta się zmagania artystów z tekstami zupełnie nie nadającymi się na piosenki. Pseudopatos. Pseudopoezja.

Płyta Breakoutu nosi tytuł „Żagiel ziemi”. Była nagrana mniej więcej w tym samym czasie co „ZOL”, lecz Tadeusz Nalepa żegluje tu w nieco inne rejony. Najwyraźniej starał się jak najrzetelniej wywiązać z powierzonego zadania. Potwierdzić rzemieślniczą sprawność. „Dlaczego walczę” i „Ile olimpiad” przypominają o jego związkach z bluesem, ale „To nas łączy” jest klasycznym rock’n’rollem. A i można też

odkryć ślad inspiracji amerykańską balladą folkrockową — w „Rekord jest próbą”. Może najbardziej przekonująco wypadł „Maraton”, niemal hardrockowy utwór, w którym Mira Kubasińska popisuje się dobrą recytacją. Ale całą płytę na pewno trudno nazwać popisem.

„Żagiel ziemi” sprzedawał się jednak całkiem dobrze: zwolennicy zespołu Nalepy nie zawiedli, choć nasz rodzimy show business już jakby o nim zapomniał. Dla najbardziej zagorzałych fanów Breakoutu płyta jest na pewno o tyle ciekawa, że mamy tu trzeciego wokalistę: Romana Wojciechowskiego, który daje dobrą próbkę swych możliwości w dynamicznym „Jestem zwyczajnym mięśniem”. Ale jak dla mnie — tym dziwniejszy to longplay.

BREAKOUT: „Żagiel ziemi”, Pronit SX 1821. *Jestem zwyczajnym mięśniem. Dlaczego walczę. Ile olimpiad. Rekord jest próbą. Żagiel ziemi. To nas łączy. W tłumie stadionu. Historia dysku. Maraton. Nad stadionem w Olimpii.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Roman Wojciechowski — śpiew, Krystian Wilczek — gitara basowa, Zbigniew Wypych — gitara basowa, Marek Surzyn — perkusja. Data nagrania: grudzień 1978 — marzec 1979 roku.

DWUNASTA PŁYTA

...nowe życie wstępuje w starą muzykę...

1 Smutna zima stanu wojennego. Koniec lutego 1982 roku, Hala Gwardii: pierwsza w Warszawie impreza rockowa po 13 grudnia. Miejsce to wydało mi się bardziej obskurne niż zwykle. Publiczność zziębnięta, w paltach. Republika, a po niej Tadeusz Nalepa z Oddziałem Zamkniętym. Dwa albo trzy utwory. Na koniec chyba — „Jedź spokojnie, nie popędzaj kół”.

Przyjęcie nieszczególne. Patrząc na estradę z mojego miejsca miałem wrażenie, że Nalepa w pewnym momencie zdenerwował się i — wcześniej niż to było planowane — ustąpił miejsca TSA.

2 To był naprawdę rockowy boom. Blisko pół miliona sprzedanych egzemplarzy pierwszego longplaya Perfectu, przeszło milion zamówień na drugi longplay Maanamu. Przykład drobny, lecz wymowny: na ślubnej zabawie przyjaciółki mojej żony towarzysstwo całą noc bawiło się przy nagraniach polskich grup rockowych. I to studenci.

Jakby wrócił entuzjazm, który kiedyś został zmarnowany przez big beat. Nowy wyż demograficzny miał swe muzyczne szczytowanie. Zaroilo się od amatorskich zespołów, a — jak Polska długa i szeroka — młoda publiczność naprawdę zafascynowała się krajowym rockiem. Jednak wkrótce pojawili się tacy, którzy zaczęli snuć spiskowe teorie, aby wytłumaczyć przyczynę tego muzycznego **wybuchu**. Zapamiętałem, co mi powiedział na ten temat pewien znany menażer: „Wystarczyło, że nikt się nie wtrącał”. Jednak długo nie trwała ta idylla. W każdym razie już w 1982 roku trafiłem w prasie na takie oto słowa jednego z ówczesnych dygnitarzy od kultury: „Imprezy rockowe są, o ile nam wiadomo, relatywnie tanie i organizowanie ich ratuje równowagę finansową niektórych przedsiębiorstw. Ze względów pozaekonomicznych budzi natomiast pewien niepokój rosnąca supremacja rocka nad innymi formami działalności estradowej”. W kilka lat później nie było już powodów do niepokoju: polski rock z dyscypliny halowej stał się klubową. Rockowy ogień przygasł, bo więcej było tych, którzy chcieli się przy nim grać, niż tych, którzy potrafili go podsycać. Zaczął się kryzys polskiego rocka, z którego być może dopiero teraz wychodzimy.

Rockowy boom pierwszej połowy lat osiemdziesiątych przeżyłem w redakcji „Magazynu **Muzycznego**”. W 1983 roku odgórna decyzja sprawiła, że „Jazz” przemienił się w ten kolorowy magazyn. Nowy **naczelný** i jego ekipa odziedziczyli po „Jazzie” lokal i dotychczasowych

pracowników. Ale kontynuacja była pozorna. W nowym piśmie panował nowy styl. O czytelnikach mówiło się „ludożerka”. W nowym piśmie odgrzewało się stary pomysł z czasów, gdy muzyka młodzieżowa była tolerowana jako przedsiónek do filharmonii. W tym samym numerze można było przeczytać o heavy metalu i o konkursie chopinowskim. Chcę być dobrze zrozumiany: nie chodzi mi tu o jakieś porachunki.

Chodzi o ówczesną atmosferę wokół rocka.

3 1982 rok, jeszcze czasy radiowej „trójki” jako dyktatora muzycznych gustów. Na jej antenie ścigały się Republika, Maanam i Lombard, a nagle w tym towarzystwie pojawiło się „To mój blues” Nalepy. Zrobiło mi się miło: nasi rockowi weterani zbyt łatwo jak na mój gust oddali pole młodszym zespołom i przynajmniej on ratował ich honor. Potem było o Nalepie coraz głośniej: występował z muzykami z popularnych wtedy zespołów i stał się gwiazdą naszych ówczesnych festiwali bluesowych. Jakby wracał do rockowej czołówki boczną furtką. Ale — wracał. W lecie 1985 roku zrobiłem z nim wywiad dla „Magazynu Muzycznego”. Spotkaliśmy się u mnie w domu, żeby posłuchać jego starych płyt, bo właśnie o tym miała być rozmowa. Ucieszył się, gdy na dobry początek puściłem mu „You Keep Me Hanging On” w wersji Vanilla Fudge. Rozmowa zaczynała nam iść opornie, gdy tykaliśmy właściwego tematu. Dziś nie mam wątpliwości: myślał już o nowych nagraniach.

Powrót przerwała mu choroba. Przerwała na krótko, choć pierwsze wieści krążące po estradowej branży były przerażające: szpital, przymusowa emerytura. W 1986 roku przypomniał o sobie koncertową płytą „Live”. Po latach powiedział mi, że nie lubi tego longplaya. Ja lubię, choć może nie okazał się gwoździem sezonu, jak sugerowała okładkowa ilustracja.

„Live 1986” to pierwsza płyta, którą Tadeusz Nalepa sygnował tylko własnym nazwiskiem. Jednak większość repertuaru to bluesowo-rockowe przeboje Breakoutu. Trochę zmienione, w aranżacjach z klawiszami. Gi-

tarowym partnerem Nalepy jest tu Andrzej Nowak, który uwolnił się już wtedy od heavymetalowych nawyków. „Kiedy byłem małym chłopcem” brzmi może nieco amerykańsko, „Modlitwa” i „Co stało się kwiatom” właściwie utrzymane są w klimacie oryginalnych nagrań, choć w przypadku tego drugiego utworu zabrakło prawdziwego finału. Ogólnie: nowe wersje mają więcej wigoru, zagrane są z ostrzejszą artykulacją. Nowe życie wstępuje w starą muzykę, która — tak naprawdę — nie zestarzała się do dziś.

Jest tu też wizytówka nowego Tadeusza Nalepy — o ile tak można powiedzieć. Już pojawia się repertuar, który zapowiada późniejsze poczynania. Nalepa robi logiczny, zgoła naturalny w jego sytuacji, ruch. Wybiera dojrzałość. Odrzuca dotychczasowe, bluesowe schematy nie rezygnując z bluesa. „Zasady gry” rzeczywiście zawierają zasady tego grania: bliżej zwykłej piosenki, lecz forma i harmonia nie tracą związku z bluesem. Ten skoczny utwór może budzić pewne skojarzenia z chwytliwą konwencją B. B. Kinga z lat siedemdziesiątych. Z przebojami klasyka.

Nalepa nie popełnia zdrady. A Bogdan Loebel po prostu pozostaje wierny starym wątkom. Gdy braknie miłości, świat staje się nie do zniesienia — to w „Nauczyłem się niewiary” — a najlepiej pamiętać o obowiązujących w dorosłym życiu „Zasadach gry”: „kiedy szczęście ci się śni/zdrada obok ciebie w łóżku śpi/dzisiaj podstęp jest w cenie/uśmiech miej na twarzy, nóż w rękawie trzymaj...”

Może zresztą więcej w tym wszystkim gorczy niż kiedys. Ale to w bluesie nie może przeszkadzać.

TADEUSZ NALEPA: „Live 1986”, Polton LPP-027 (reedycja CD: Polton CD PL 055). *Rzeka dzieciństwa. Co stało się kwiatom. Zasady gry. Nauczyłem się niewiary. Jest gdzieś taki dom. Kiedy byłem małym chłopcem. Modlitwa.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Andrzej Nowak — gitara, Bogdan Kowalewski — gitara basowa, Rafał Rękosiewicz — klawisze, Jarosław Szlagowski — perkusja. Data nagrania: 25 stycznia 1986.

TRZYNASTA PŁYTA

...Breakout na lata osiemdziesiąte...

1 Wiem od Tadeusza Nalepy, że redaktorzy Polskich Nagrań mieli obiekcje co do tytułu tej płyty. „Sen szaleńca” wydawał im się zbyt prowokacyjny. Uważam, że zwolennicy Nalepy powinni sobie życzyć jak najwięcej takich jego szaleństw: to być może największe jego osiągnięcie po tym, co osiągnął z Breakoutem. A „Muszę dziś ciebie zabić” to — moim zdaniem — najbardziej udany utwór spośród tych, które nagrał na swoje solowe płyty. A że tytuł przeraźliwy? Dzięki temu mamy na odwrocie okładki żart: Nalepa i jego muzycy na zdjęciu niczym z policyjnej kartoteki.

Dobry dowód, że potrafi mieć dystans do tego, co robi. Że nie bierze siebie tak serio, jak mógłby.

2 W lipcu 1986 roku byłem na Old Rock Meetingu. Franciszek Walicki przekornie próbował wskrzesić niektóre z bigbeatowych legend. Przyznam, że nie zdziwiła mnie obecność Tadeusza Nalepy, ale i zarazem wydała mi się pewnym dysonansem. Nie tylko z powodu rockowego wyglądu, długich włosów i skórzonej kurtki. Choć w bluesowym kręgu niektórzy przyczepiali mu wtedy przydomek „tata”, wszystko różniło go od tych podstarzałych panów i pań, którzy byli podekscytowani, że oto wrócili na kilka minut na wielką estradę, przed telewizyjne kamery. Jak już pisałem: Nalepa wrócił wcześniej i nie na jeden festiwal. Wrócił w innym stylu i miał do czego wracać.

W słoneczne popołudnie jechałem z nim prawie pustym autobusem BART-u z Opery Leśnej do Gdańska. Rozmawialiśmy po drodze. Śmiał się, że gdyby nie Breakout, pewnie skończyłby jak Trubadurzy. Zaproponował mi wówczas przejście na ty, wcześniej zdziwiwszy się, że

jeszcze jesteśmy na pan. Gdy w hotelu /Heweliusz załatwiałem swoje sprawy przy recepcji, w pewnym momencie kątem oka zobaczyłem Nalepę z piękną dziewczyną. Nie wiedziałem jeszcze, że nazywa się Grażyna Dramowicz i że w przyszłości pisanie o nim nie będzie możliwe bez wspomnienia o niej.

3 „Sen szaleńca” przyśnił się Tadeuszowi Nalepie nieco wcześniej. Zrecenzowałem tę płytę pochlebnie w „Magazynie Muzycznym”, gdy wyszła. I do tej pory nie zmieniłem zdania.

Ten longplay jakby na nowo definiuje styl Nalepy. Na nowo, lecz bez szczególnych nowości. W gruncie rzeczy zalety i wady repertuaru płyty pokrywają się z charakterystycznymi cechami całej jego wcześniejszej twórczości. Ten „Sen szaleńca” to okazja, aby na jawie dobrze poznać warsztat Nalepy kompozytora. Portretuje też wiernie Nalepę gitarzystę, lubiącego grać krótkimi frazami i czystą barwą, która dobrze pasuje do elektrycznego bluesa. A Bogdan Loebel z porcją nowych tekstów jeszcze raz okazuje się po prostu Loeblem. W sumie jakby zmodyfikowany nieco Breakout — Breakout na lata osiemdziesiąte — choć tylko jeden z muzyków, Bogdan Kowalewski, zdążył zagrać w tym zespole. Do tego Tomasz Szukalski przyjmuje na siebie jakby rolę nowego Nahornego.

Trudno tu mówić o prawdziwym szaleństwie. W każdym razie utwory są w jakiś sposób dopieszczone i dobrze nagrane. Głębia, dźwiękowa przestrzeń — raczej kojarzące się z muzyką typu Pink Floyd — także tu pasują doskonale. Longplay potwierdza rockowo-bluesową specjalizację Nalepy, a w tytułowym utworze poszerza ją o rock'n'roll w stylu Chucka Berry'ego. Tadeusz Nalepa nadal hołduje swojej odmianie szlachetnej, rockowej prostoty. I dlatego może bez obawy się cofać we własną przeszłość muzyczną, bo przecież nie o artystyczne odkrycia tu chodzi: nie ma znaczenia, że gitarowy wstęp „Oni cię wyręcą w tym” przypomina początek „Nie zapalaj światła”. Liczy się rytm. Liczy się nastrój. Liczy się Nalepa.

Nie zabrakło bluesowego utworu, opartego na melodyjnym riffie — tak niegroźne są „Kły wilczycy”. Najefektniej wypadają wolne utwory, mające pewien dramatyzm. Wspomniane przeze mnie „Muszę dziś ciebie zabić” to niby-jazzowy, fortepianowo-saksofonowy wstęp i piosenka o bluesowym klimacie, który podkreślają partie instrumentalne Nalepy i Szukalskiego. Także w śpiewie Nalepy jest więcej bluesowej emocji niż kiedykolwiek. Bo i Loebł podsunął mu odpowiednie wersy: „Muszę dziś ciebie zabić/muszę, bo miłość gaśnie w tobie nam/muszę dziś ciebie zabić/tylko tak mogę ją ocalić nam”.

Ale chyba przede wszystkim ten „Sen szaleńca” oznacza taki luz-blues Nalepy. Jeśli analizować „Mój dom umiera”, to utwór ten stapia w sobie przeróżne elementy: stosunkowo finezyjny podkład gitarowy i prostą perkusję, agresywny saksofon niczym z funkowego jazzu i subtelny dwugłos wokalny.

Kto chce, może odbierać tę płytę na poważnie. „Musisz kłamstwem karmić ich” powinno przyprawić o żywsze bicie serca wychowanych na Breakoucie kontestatorów: zachęca do zerwania z życiowym zakłamaniem. Loebł kontynuuje i w innych utworach swój poetycki rozrachunek ze złym światem, z ludźmi, którzy sądzą, że mają prawo decydować o losie innych — w „Oni mnie wyręcą w tym”. Chce spojrzeć z góry na „robactwo, co padlinę świata żre” — w „Na wysoką wchodzę górę”.

Wszystko to ani przez chwilę nie przeszkadza Nalepie być sobą. Zresztą kto wie: może pomaga?

TADEUSZ NALEPA: „Sen szaleńca”, Polskie Nagrania — Muza, SX 2437 (reedycja CD: Polskie Nagrania PNCD 171, wszystkie utwory znalazły się też w repertuarze „To mój blues, vol. 1” PNCD 095). *Na wysoką wchodzę górę. Mój dom umiera. Kim bez ciebie jestem. Sen szaleńca. Muszę dziś ciebie zabić. Oni mnie wyręcą w tym. Musisz kłamstwem karmić ich. Kły wilczycy.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Tomasz Szukalski — saksofon, Andrzej Nowak — gitara, Bogdan Kowalewski — gitara basowa, Rafał Rękosiewicz — klawisz, Jarosław Szlagowski — perkusja. Data nagrania: 1986.

CZTERNASTA PŁYTA

...wyznania, jakich wcześniej nie było.

1 Kiedyś wychodził tygodnik młodzieżowy „Razem”, który miał na pewno jedną zaletę: poświęcał wiele uwagi rockowi. I oto leży na moim biurku wycinek z jednego z numerów z wiosny 1985 roku. Wywiad z Ryszardem Riedlem, wokalistą Dżemu, w którym można przeczytać takie jego słowa: „Wychowałem się na Nalepie, słuchałem piosenek Breakoutów”.

Pamiętam, jak na zapleczu Sali Kongresowej autoryzowałem swój wywiad z Riedlem. Było to dwa lata później i Dżem miał właśnie wystąpić na koncercie laureatów plebiscytu czytelników „Jazz Forum” — Blues/Rock Top 86. Riedla bardzo lubię, ale nie przepadam za autoryzowaniem przeprowadzonych z nim wywiadów. Riedel jest najprawdziwszym hippisem naszej estrady, co oznacza, że bez względu na okoliczności żyje własnym rytmem. Wtedy chwycił kartki z tekstem naszej rozmowy i znikł na dłużej z jakimś kolegą, choć już niewiele było czasu do rozpoczęcia koncertu Dżemu. W końcu pojawił się i oddał mi maszynopis: ponadpalany papierosem i bez żadnych poprawek. A zaraz potem zgodził się na poprawki wniesione przez menażera.

W pewnym momencie na zapleczu estrady pojawił się Tadeusz Nalepa — też laureat wspomnianej ankiety, i to w trzech kategoriach. Zacząłem z nim rozmawiać, ale ktoś nam przerwał. Wokół panował podobny zamęt jak na fotografii, która znalazła się na odwrocie okładki „Numero uno”. Zresztą tam też widać Nalepę i muzyków Dżemu, bo to rezultat ich spotkania w studiu nagraniowym.

Nalepa z Dżemem: muzyczny deser, który okazał się raczej dodatką.

2 Gdy w 1974 roku robiłem wywiad z Nalepą, powiedział mi, że z płyty Breakoutu najbardziej sobie ceni „70 a”, choć uważa ten longplay za nie dopracowany. Później słyszałem od niego, że za swój „numer 1” uważa „Blues”. Usłyszałem to także ostatnio.

A „Numero uno”? Nalepa mówi, że to płyta dziwna. Że przy tej okazji upłynął trochę swych muzycznych remanentów i że chciał być przekorny i nie grać bluesa.

Prawdę powiedziawszy, nie całkiem wytrwał w tym postanowieniu. Bodaj najefektowniejszy utwór płyty to blues wzmocniony riffem: „Ten o tobie film”. „Numero uno” to również proste, rockowe piosenki („Noc jak owoc”), przy okazji rzeczywiście trochę powrót do lat sześćdziesiątych („Pójdiesz tylko z cieniem”). Niekiedy Nalepa ma jakby ochotę zdradzić rock: bywa też nastrojowo, lirycznie, z delikatnie brzmiącą gitarą akustyczną, z głosem Grażyny Dramowicz — dochodzącym gdzieś z oddali („Zostań w moim śnie”). Zarazem w warstwie instrumentalnej nie brak dyskretnych i pełnych godności ukłonów w stronę Dire Straits („Naprzód czy w tył”) i The Rolling Stones („Zły”).

Płyta Nalepy z Dżemem, ale to znów przede wszystkim longplay spółki autorskiej Nalepa — Loebel. Znów Loebel ze swoimi charakterystycznymi erotykami, z poszukiwaniami „łądu szczerych ludzi”, z kolejnymi radami dla syna, że mieć trzeba „pięści ze stali”. Ale też są tu wyznania, jakich wcześniej nie było. Wyznania człowieka najzwyczajniej szczęśliwego: „Nauczyłaś mnie, że dom/portem może być, gdy sztorm”. Może to najważniejsze na tej płycie.

TADEUSZ NALEPA I DŻEM: „Numero uno”, Polskie Nagrania — Muza SX 2598 (reedycja CD: Polskie Nagrania Edition ECD 013). *Ten o tobie film. Noc jak owoc. Pójdiesz tylko z cieniem. Zostań w moim śnie. Naprzód czy w tył. Wstań i idź. Zły. Pięści ze stali* (wersja CD dodatkowo: *Hołd*). Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Grażyna Dramowicz — śpiew, Paweł Berger — fortepian, organy, Adam Otręba — gitara, Jerzy Styczyński — gitara, Benedykt Otręba — gitara basowa, Marek Kapłon — perkusja. Data nagrania: 1987.

PIĘTNASTA (I SZESNASTA) PŁYTA

**...własną drogą, nie
ogłądając się na estradowe mody.**

1 Dwupłytowy album, który został wydany jako dwie oddzielne płyty. A później sprzedawany był w jednej, specjalnej okładce z plastiku. Można zadumać się nad polską fonografią tamtych czasów.

Tytuł tego albumu Tadeusza Nalepy właściwie jest już recenzją: „To mój blues”.

2 Powiedział mi kiedyś, że uważa, iż udało mu się zrobić 80 minut muzyki, której słucha się jak 40 minut. Rzeczywiście, słucha się tego gładko, choć była to pozycja trochę archiwalna już w momencie ukazania się. Tak więc mamy tu kolejny dowód, że styl Nalepy dobrze wytrzymuje próbę czasu. Żeby być dokładnym: „To mój blues” jest zbiorem jego nagrań z lat 1982-1988, jednak większość materiału pochodzi z 1988 roku. Szesnaście utworów z kilku sesji, nagranych z kilku różnymi składami. Wśród przygrywających Nalepie pojawia się — jako pianista — nawet Stanisław Sojka.

Nie zabrakło utworu „To mój blues”, pierwszego nagrania Nalepy po zniknięciu Breakoutu. Pierwszego i trochę innego od tego, co było przedtem i potem. Blues, ale z dostrzegalnym w rytmice wpływem reggae. Wtedy, w 1982 roku, było to niemal naturalne. Prawie cały polski rock był pod wrażeniem wynalazków The Police.

Jednak ten album to przede wszystkim kolejne potwierdzenie, że Nalepa kroczy własną drogą, nie ogłąd-

dając się na estradowe mody. W gitarowej krainie, gdzie królują Eric Clapton i jego mistrz B.B. King, nadal ma swe miejsce i swoje bluesy. Na tych dwóch płytach jest wiele świetnych — można rzec: modelowych — przykładów jego stylu, poczynając od „Już wstał twój dzień”. Styl stylem, ale dziwne byłoby, gdyby muzyka Nalepy zupełnie nie zmieniała się. Tu mamy jakby kontynuację Breakoutu — w „Hołdzie” rozbrzmiewają mayallowsko-greenowskie echa, w „On słońcem mym” wyraźnie breakoutowe są: i melodia, i aranżacja z harmonijką, i sposób wykonania. Ale też nie zabrakło trochę innego Nalepy — weźmy „Więc bądź”, blues o klubowej, swobodnej atmosferze, w którym efektowne brzmienie saksofonu i gitary jest ważniejsze od wierności rockowej stylistyce. W dłuższych utworach — jak „Jedź ostrożnie, nie popędzaj kół” — sola instrumentalne wprowadzają atmosferę jam session. I tylko dodaje to naturalności całemu temu przedsięwzięciu.

„To mój blues”, ale nadal ma też w tym swój udział Bogdan Loeb. Tak jak Nalepa pozostaje Nalepą, którego znamy — tak Loeb też nie robi niespodzianek słuchaczom. Potępia miejską cywilizację („Dzieło twoich rąk”). Przypomina, że „miłość to kruchy kwiat”, i rozumie kogoś, kto pokarany nieszczęśliwą miłością gotów jest droczyć się z Bogiem („Hołd”). Wyposaża też Nalepę w odpowiednio muzyczne credo: „Można bluesa zabrać mi/ale z moim życiem”. Marzenie Loeb’a o tym, aby jego teksty piosenek miały walor współczesnego folkloru, tu przyjmuje postać niby-więziennej ballady („Nie żałuj mnie”). Bluesowy podkład i głos Nalepy dodają jej zadziwiającej prawdziwości. Niemal autentyk i także dowód na autentyzm bluesowego Nalepy. Naprawdę — „To mój blues”...

Co istotne: Nalepa wykonuje tu też kilka utworów z własnymi tekstami. Ich styl niezbyt odbiega od stylu Loeb’a. Najwyraźniej lata współpracy zrobiły swoje. A tematy? W „Święty Boże nie pomoże” i „Jedź ostrożnie, nie popędzaj kół” trafiamy na przestrogi przed nierozsądnym życiem. Na treść tytułowego utworu albumu składają się wyznania samobójcy, najwyraźniej — kogoś, kto nie potrafił stawić czoła życiu. Jednak jest tu

też inny tekst Nalepy, „Musisz walczyć, musisz wierzyć”: „Musisz walczyć, żeby przeżyć/żeby przeżyć'kilka marnych chwil/musisz walczyć, musisz wierzyć/w to, że kiedyś lepiej będziesz żył”.

TADEUSZ NALEPA: „To mój blues”, Polskie Nagrania — Muza SX 2790-91 (repertuar ten znalazł się też na płytach CD „To mój blues, vol. 1 i 2”, Polskie Nagrania PNCD 095 i 096). *Pozwól mi być z tobą tu. Hołd. Dbaj o miłość. On słońcem mym. Nie żałuj mnie. Zasady gry. Więc bądź. Już wstał twój dzień. Święty Boże nie pomoże. Jedź ostrożnie, nie popędzaj kół. Musisz walczyć, musisz wierzyć. Dzieło twoich rąk. Nauczyłem się niewiary. Nie uciekaj, dokąd uciec chcesz. Nie takich ludzi znałeś. To mój blues.* Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Leszek Cichoński, Jerzy Styczyński, Andrzej Nowak — gitary, Włodzimierz Krakus, Piotr Nalepa, Tomasz Zatwarnicki, Bogusław Kubicki — gitary basowe, Tomasz Szukalski — saksofon, Paweł Berger, Rafał Rękosiewicz, Stanisław Sojka — klawisze, Ondrej Konrad — harmonijka, Grażyna Dramowicz — śpiew, Andrzej Ryszka, Marek Surzyn, Marek Kapłon — perkusje. Data nagrania: 1982-1988.

SIEDEMNASTA PŁYTA

...w stylu... Nalepy.

1 Siedzę w warszawskim mieszkaniu Tadeusza Nalepy. Kolejny raz ciągniemy tę naszą najdłuższą rozmowę, ale co chwila przerywają nam telefony. Z różnych zakątków Polski dzwonią z propozycjami koncertów. Albo telefonują muzycy dowiadywać się,

kiedy występ. Prawie małe, prywatne biuro, bo ostatnimi czasy Nalepa jest także swoim menażerem. Dziś i tak mam szczęście, bo nie ma żadnych niespodziewanych, a mile widzianych gości. Mimo wszystko trudno mi się skupić w tym rozgardiaszu, jednak Tadeusz jest najwyraźniej w swoim żywiole. Nawet jeśli jakiś kontrahent go zirytuje, w chwilę później potrafi spokojnie i rzeczowo odpowiadać na najbardziej szczegółowe pytania. Grażyna, która przysłuchuje się naszej rozmowie, uśmiecha się, jak to ona potrafi: ze zrozumieniem i tajemniczo.

2 Nowe czasy. Podobno nowe idzie, a stare jedzie. Sam mam jednak własny, drobny dowód, że już żyjemy w innym kraju. Niemożliwe stało się możliwe: razem z przyjacielem założyliśmy pismo poświęcone rockowi. Znaleźliśmy wydawcę, który wyłożył pieniądze i dał nam wolną rękę.

Nie wyobrażałem sobie, aby w pierwszym numerze miesięcznika pod tytułem „Tylko Rock” mogło zabraknąć artykułu o Tadeuszu Nalepie. Zacytowałem w nim fragmenty jednej z naszych rozmów. W tym jego wyjaśnienie, dlaczego swą — ostatnią jak dotąd — płytę zatytułował „Absolutnie”. Otóż jego przyjaciel, fan od lat, teraz mieszkający w Stanach Zjednoczonych, nadużywa tego słowa. I tak jakoś przy kieliszku ustalili wspólnie, że to dobry tytuł.

Absolutnie.

3 Na okładce płyty widać go, jak gra na gitarze, siedząc na parkowej ławce. Emanuje z tego zdjęcia atmosfera relaksu. Jednak przyznał mi się, że w trakcie nagrywania „Absolutnie” bywało nerwowo, przeżywał rozterkę. Nie bardzo wiedział, w jakim to ma być stylu. Wyszła mu po prostu następna płyta w stylu... Nalepy. Tego nastrojowego, kameralnego jak w „Zanim odnalazłem cię”. I tego całkiem rockowego, dynamicznego jak w „Biegniesz tu”. Styl Nalepy nadal ma najwięcej bluesowych odniesień. Przypominają o tym

i boogie „Wara od moich marzeń”, i żywy blues „Spokojnie swoje śnij”. Ten pierwszy utwór może też być potwierdzeniem, że Nalepa z ostatnich lat jest w swej muzyce bardziej amerykański niż kiedyś. Ten drugi utwór z kolei potwierdza, że Eric Clapton nadal jest dla niego rockową bratnią duszą. A to, że miłosna piosenka „Zanim odnalazłem cię” — z jego duetem z Grażyną Dramowicz — chwilami ma klimat Dire Straits, też daje do myślenia. Nawet najbardziej liryczny Nalepa nie przestaje być stylowy.

Na „Absolutnie” znów tylko Bogdan Loebel jest autorem tekstów. Znów rozbrzmiewają zdania, które chyba tylko on mógł napisać: „w moich żyłach pochodnie płoną krwi”. Albo: „wbij mi w pierś twych żalów nóż”. Ale też bywają wersy, które — jak mi się wydaje — równie dobrze mogłyby wyjść od Nalepy: „Jedno tylko życie dano mi/moja sprawa, co i kiedy zrobię z nim”.

Na pewno nie przypadkiem „Wiara w nowy dzień” otwiera tę płytę. Gdy spytałem Nalepę, który okres swej kariery wspomina najlepiej, odpowiedział, że teraz jest najwspanialej. Nie ogląda się z nostalgią za siebie, ale też nie odcina od swej rockowej biografii. Na płytę „Absolutnie” trafiły trzy utwory, znane z płyt Breakoutu, w tym tak popularne „Nocą puka ktoś”. Nowe aranżacje właściwie nie zmieniły charakteru tych utworów. Kiedy spytałem, dlaczego zdecydował się na taki krok, odpowiedział, że pomogło mu to w pracy nad płytą. Bo nadal jest to jakby Breakout.

Absolutnie.

TADEUSZ NALEPA: „Absolutnie”, Polskie Nagrania — Muza SX 3011 (reedycja CD: Polskie Nagrania PNCD 149). *Wiara w nowy dzień. Co to za człowiek. Zanim odnalazłem cię. Biegniesz tu. Pukam do drzwi twego snu. Wara od mych marzeń. Słuchaj rytmu. Spokojnie swoje śnij. Tobie to mówię dziś. Nocą puka ktoś.* (CD dodatkowo: *Co tam jest. Ucisz lęki*). Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Grażyna Dramowicz — śpiew, Marek Raduli — gitara, Tomasz Jaworski — gitara basowa, Marek Surzyn — perkusja, Darek Janus — klawisze, Tomasz Szukalski — saksofon. Data nagrania: 1991.



TROCZĘ dat i cytatów

1963 **Lipiec:** Tadeusz Nalepa (ur. 26 sierpnia 1943 roku, Zgłobień koło Rzeszowa) występuje razem z Mirosławą Kubasińską na II Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie. Zostają wyróżnieni w gronie 10 śpiewających solistów i dwóch innych duetów. *Poziom tegorocznego festiwalu był raczej wyrównany, lecz bez szczególnych rewelacji. Nie wykluczam jednak możliwości, że laureaci II FMT, jeżeli solidnie nad sobą popracują, w przyszłości mogą stać się podporą nowych estrad* {Roman Waschko, „Sztandar Młodych”, 13-14 lipca 1963}.

1965

Sierpień: Nalepa zakłada w Rzeszowie, gdzie mieszka i grywa w lokalach, zespół Blackout.

Wrzesień: pierwsze koncerty i początek popularności grupy w rodzinnym mieście. Skład: Tadeusz Nalepa — gitara, śpiew, Stanisław Guzek — śpiew, Mira Kubasińska — śpiew, Andrzej Zawadzki — gitara, Krzysztof Potocki — gitara basowa, Józef Hajdasz — perkusja.

Październik: udział w zorganizowanych w Rzeszowie I Ogólnopolskich Targach Piosenki, pierwsze nagrania radiowe w Warszawie, miejsce Zawadzkiego zajmuje Andrzej Solecki — gitara, śpiew.

1966

Czerwiec: udział w festiwalu opolskim, już w składzie z Mirą Kubasińską — śpiew. Nowy drugi gitarzysta: Piotr Nowak.

Lipiec: start w finale Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków w Gdańsku i zajęcie trzeciego miejsca.

Finaliści byli na ogół wcześniej nagrywani i lansowani przez Polskie Radio, a naprawdę oryginalne były tylko dwa zespoły: Blackout i Skaldowie (Tomasz Wielski, recenzja z półfinałów WFMN, „Jazz”, lipiec-sierpień 1966).

Sierpień: granie do tańca w warszawskiej Stodole, Nowak już jako basista, a Potocki jako pianista.

Jesień: do zespołu dochodzą — organista Krzysztof Dłutowski, na miejsce Potockiego, i gitarzysta basowy Robert Świercz, na miejsce Nowaka (obaj z Dzikusów).

Przede wszystkim szukam krótkiego motywu, który później rozwijam i powtarzam w całej piosence... Na ogół wolę pisać do tekstu (mój kierownik literacki woli pisać teksty do muzyki) (Tadeusz Nalepa w rozmowie z T. Wielskim, „Jazz”, listopad 1966).

1967

Sierpień: występy Blackoutu w sopockim Non Stopie przyciągają rekordowo dużo publiczności” Udokumentowane to zostało — obok występów Skaldów i Polan — w krótkomet-

rażowym filmie A. Trzosa-Rastawieckiego i K. Szmagiera, „Brezentowe niebo”.

Wrzesień: nagrywanie płyty długogrającej i usunięcie Stanisława Guzka z zespołu.

1968

Luty: debiut grupy Nalepy w czasie I Musi-coramy w Warszawie. Opieka artystyczna: Franciszek Walicki, nowa nazwa: Breakout, nowy skład: Nalepa, Kubasińska, Hajdasz, Dłutowski i Janusz Zieliński — gitara basowa.

Kwiecień: nowy basista — Michał Muzolf.

Czerwiec: wyjazd na koncerty klubowe do Holandii.

Bardzo dobry longplay — pożegnanie ze stylowym zespołem... Duży walor większości nagrań stanowią doskonałe, pełne ekspresji teksty Bogdana Loebła, będące ewenementem w tej dziedzinie krajowej twórczości, oraz doprowadzona do perfekcji strona wokalna, która w połączeniu z subtelnym podkładem instrumentalnym podnosi walor estetyczny płyty. (Dariusz Żebrowski, recenzja longplaya „Blackout”, „Jazz”, lipiec-sierpień 1968).

Listopad: powrót do kraju.

Grudzień: „Gdybyś kochał, hej!” przebojem Telewizyjnej Giełdy Piosenki.

Mira i Tadeusz Nalepa po odejściu z zespołu Stanisława Guzka mają w repertuarze Breakoutów tak mało piosenek, że z oceną musimy trochę poczekać. Słuchając utworu „You Keep Me Hanging On” dochodzimy do wniosku, że Mira dobrze zrobiła decydując się na styl psychodelic. Jako para piosenkarska Nalepowie również zwracają na siebie uwagę (Dariusz Michalski, „Jazz”, grudzień 1968).

1969

Marzec: Breakout nagrywa swój pierwszy longplay, „Na drugim brzegu tęczy”, w składzie bez Dłutowskiego, za to z Włodzimierzem Nahornym — saksofon altowy, flet.

Czerwiec: występ na festiwalu opolskim i nagroda specjalna Polskiej Federacji Jazzowej. *Moja następna ofiara to zespół Breakout. Sztynny i nieestradowy,*

koncentrował się całkowicie na grze. ich muzyka była chyba najbliższa awangardy — przynajmniej takie wrażenie wywołał interesujący mariaż jazzowej solówki Nahornego z ciężkim, „mięsistym” brzmieniem elektrycznych gitar. Zresztą wrażenie zostało zepsute przez niezbyt udaną partię wokalną (Maria Misiurewicz, recenzja telewizyjnej transmisji Opola 69, „Jazz”, wrzesień 1969).

Sierpień: Piotr Nowak nowym gitarzystą basowym.

Wrzesień-październik: ponownie w Holandii. Występy polskiej grupy spotkały się z dużym zainteresowaniem i bardzo wysoką oceną fachowców. Peter de Witt — szef znanej holenderskiej agencji Paul Ackett Organisation zwrócił uwagę na charakterystyczne brzmienie grupy i na grę Włodzimierza Nahornego... Podobała się również Mira, którą często porównywano do amerykańskiej piosenkarki Grace Slick (Franciszek Walicki, „Kakajot”, październik 1969).

Październik: występ na Jazz Jamboree.

Listopad: koncerty w Czechosłowacji i Berlinie Zachodnim.

1970 Z muzycznego punktu widzenia płyta prezentuje się niezwykle okazale. Wprawdzie *Breakoutem* daleko jeszcze do stylistycznej barwności *Skaldów*, ale na płycie znaleźć można szereg różnorodnych, a co ważniejsze zręcznie zastosowanych pomysłów (Andrzej Stankiewicz, recenzja albumu „Na drugim brzegu tęczy”, „Musicorama”, nr 1/1970).

Styczeń: nagrywanie longplaya „70 a”, po kolejnej zmianie personalnej: miejsce Nowaka zajął Józef Skrzek — pianista, gitarzysta basowy i wokalista. Później przejściowo zastępuje Hajdasza za bębniami Andrzej Tylec.

1971 Luty: nagrywanie longplaya „Blues”, nowi muzycy: Dariusz Kozakiewicz — gitara, Jerzy Goleniewski — gitara basowa, Tadeusz Trzciniński — harmonijka. W następnych miesiącach

1971 roku Hajdasz bywa zastępowany przez Andrzeja Tylca, Aleksandra Bema i Jana Mazurka.

Czerwiec: występ na festiwalu kulturalnym w Bergen, Norwegia, w nietypowym składzie: Nalepa, Kubasińska, Nahorny, Janusz Stefański — perkusja.

Ponieważ mnie interesuje muzyka bluesowa, postaram się właśnie ten nurt udoskonalić. Mira interesuje się raczej pop music (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Dariuszem Michalskim, „Sztandar Młodych”, 21 sierpnia 1971).

Od czasu wydania poprzedniej płyty zespół Breakout stracił wiele na popularności. Nowe utwory nie osiągają niestety zadowalającego poziomu. Na uwagę zasługuje jedynie interesujące wykonanie partii instrumentalnych, natomiast śpiewane są zupełnie bezbarwnie, a ich beznadziejne teksty biją wszelkie rekordy grafomaństwa i wypada tylko wyrazić zdziwienie, że mogły w ogóle zostać nagrane (Janusz Mechanisz, recenzja longplaya „Blues”, „Jazz”, październik 1971).

W styczniowym numerze miesięcznika **1972** „Jazz” polemika między Bogdanem Loeblem a Januszem Mechaniszem. Loebel: *W przypadku notatki o płycie „Blues Breakout” udało mi się zmieścić w tej notatce obelgę pod moim adresem i równocześnie donos na mnie i zespół Breakout. Mechanisz: Chodziło mi, mówiąc najkrócej, o to, iż próba przełożenia niepowtarzalnego nastroju anglo-amerykańskiego bluesa na język polski doprowadziła do powstania tekstów brzmiących nieprawdźiwie i irytująco uproszczonych w usiłowaniu przedstawienia tzw. mocnych przeżyć. Autor postępuje się osobliwą składnią, której zastosowanie nie ma — moim zdaniem — żadnego uzasadnienia wyrazowego i sprawia tylko wrażenie dziwacznej manieri.*

Breakout działa w składzie: Nalepa, Kubasińska, Trzciński, Goleniewski, Hajdasz i Jan Izbiński — śpiew.

1973 Kolejna zmiana perkusisty: Stefan Płaza. *Udało nam się wypracować swój styl dzięki współpracy z jednym autorem tekstów* (Tadeusz Nalepa, „Non Stop”, lipiec 1973).

1974 **Kwiecień:** nagraniem płyty „Kamienie” rozpoczyna swe istnienie zreorganizowany Breakout, w którym Nalepie i Kubasińskiej towarzyszą: Winicjusz Chróst — gitara, Zdzisław Zawadzki — gitara basowa (wkrótce zastąpiony przez Goleniewskiego) i Wojciech Morawski — perkusja.

Październik: na koncercie z okazji otrzymania Złotej Płyty za longplay „Karate” pojawia się nowy, zaimprovizowany skład, z Ireneuszem Dudkiem — harmonijką, Maciejem Radziejewskim — gitara, Markiem Surzyńskim — perkusja i Goleniewskim.

1975 *Z tej muzyki wieje beznadzieją i nudą tak pospolitą, że nie wiadomo: usnąć, czy wyłączyć* (Ibis, recenzja płyty „Kamienie”, „Non Stop”, październik 1975).

Nowymi partnerami muzycznymi Nalepy i Kubasińskiej są: Bogdan Lewandowski — klawisze, Bogdan Kowalewski — gitara basowa i Zbigniew Wesołowski — perkusja. Ostatnie, dwumiesięczne, występy w Holandii. Następnie Goleniewski zastępuje Kowalewskiego.

Jesień: pierwsza, trzymiesięczna trasa po ZSRR.

1976 *Nie zgodzę się z twierdzeniem, że akcentowanie „polskości” w naszej muzyce musi odbywać się przez wspieranie się muzyką ludową. Kiedyś naszym wzorem była grupa Fleetwood Mac. Muzycy holenderscy mówili nam wtedy: „gracie podobnie do Fleetwood Mac, ale jakoś inaczej, po słowiańsku”. Oni zauważyli to, z czego nie zdawaliśmy sobie sprawy* (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Andrzejem Pawłem Wojciechowskim, „Non Stop”, kwiecień 1976).

Nowa sekcja rytmiczna: Andrzej Tylec i Zbigniew Wypych — gitara basowa.

1977 *Muzycznie grupa rozczarowała, a przy tym, nie wiadomo dlaczego, nagłośnienie szwankowało, mimo iż była to aparatura Breakoutów, która uprzednio dobrze służyła innym (Zygmunt Szomek, na temat występu Breakoutu na Pop Session 77, „Non Stop”, wrzesień 1977).*

Tylca zastępują: Stanisław Kasprzyk, a później — Surzyn.

1978 Październik: początek długiej trasy po ZSRR, w składzie: Nalepa, Kubasińska, Wypych i Surzyn.

1979 Breakout zostaje wzmocniony przez Romana Wojciechowskiego — śpiew, a następnie nowym basistą zostaje Krystian Wilczek.

Lato: kolejne koncerty w ZSRR — już bez Wojciechowskiego i z nowym gitarzystą basowym, Maciejem Kubickim.

Listopad-grudzień: znów występy w Związku Radzieckim, z Janem Borysewiczem jako drugim gitarzystą.

1981 Wrzesień: ostatnie koncerty Tadeusza Nalepy pod szyldem Breakout, skład: Nalepa, Borysewicz, Wypych, Surzyn.

1982 **Luty:** Tadeusz Nalepa bierze udział w imprezie Rock Błock w warszawskiej Hali Gwardii.

Lato: nagranie w Krakowie longplaya Izy Trojanowskiej, „Pożegnalny cyrk”, z muzyką Nalepy i z jego udziałem (pozostali muzycy, uczestniczący w tej sesji:

Janusz Grzywacz — klawisze, Kubicki i Surzyn). Przy okazji utrwalone zostaje „To mój blues” w jego własnym wykonaniu, z towarzyszeniem Kubickiego i Surzyna.

Wrzesień: występ na II Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Bluesowej, Rawa Blues, w Katowicach, z towarzyszeniem Wojciecha Bruślika — gitara basowa i Andrzeja Dylewskiego — perkusja.

1983 Występy Tadeusza Nalepy z zespołem w składzie: Ryszard Olesiński — gitara, Bogdan Kowalewski — gitara basowa, Paweł Markowski — perkusja.

1984 Sierpień: występ na Olsztyńskich Nocach Bluesowych, w grupie Nalepy: Olesiński, Andrzej Nowak — gitara, Kowalewski i Surzyn. *Chcę być ciągle sprawny, młody i jakoś sobie z tym radzę... miałem noc wahań, ale po rozmowach z kolegami, z synem zdecydowałem, że mogę jeszcze parę lat popracować, „powalczyć”. I prawdę mówiąc, zdecydowany jestem na powrót* (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Anną Dąbrowską, „Razem”, 21 października 1984).

1985 Nagranie „Nauczyłem się niewiary” i „Zasady gry” z Nowakiem, Stanisławem Sojką — klawisze, Surzynem i Tomaszem Zastarnickim — gitara basowa.

Maj: koncert „Breakout wraca do domu” w Rzeszowie — zespół Nalepy tworzą z tej okazji: Kubasińska, Skrzek, Kowalewski, Nowak, Marek Surzyn i Artur Hajdasz — perkusja.

Kaseta dla firmy Merimpex „Tadeusz Nalepa”, MX 0010, obejmująca — poza dwoma wymienionymi wyżej nagraniami — „Jedź ostrożnie”, „To mój blues”, „Nie uciekaj”, „Musisz walczyć”, „Święty Boże nie pomoże” i „Kamienie”, zarejestrowane przez skład: Nalepa, No-

wak, Piotr Nalepa — gitara, Kowalewski, Piotr Szkudelski — perkusja. Latem kilka koncertów w składzie: Nalepa, Sojka, Surzyn i Paweł Dąbrowski — gitara basowa.

Nalepa jurorem sopockiego festiwalu Blues Top.

Sierpień: ponowny występ na Olsztyńskich Nocach Bluesowych. Wrzesień: udział w festiwalu Rawa Blues. *Koncert przyniósł dwa wydarzenia i to za sprawą tych, którzy dla bluesa w Polsce dokonali najwięcej: Tadeusza Nalepy i Ireneusza Dudka. Nalepa wystąpił w towarzystwie Andrzeja Nowaka — g, Bogdana Kowalewskiego — b i Marka Surzyna — dr przedstawiając spektakl bluesowy, na który złożyły się jego kompozycje sprzed lat (bardzo piękna nowa wersja „Rzeki dzieciństwa”), jak też ostatnie (Andrzej Matysik w recenzji Rawy Blues 85, „Jazz Forum”, lipiec-sierpień 1985). Śpiewałem od początku po polsku, bo uważałem, że trzeba zawsze rozumieć to, co się śpiewa* (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Włodzimierzem Kleszczem, „Trybuna Opolska”, 14-15 września 1985).

Młodym ludziom wydaje się, że muzykowanie to taki łatwy chleb, że wszystko jest proste i fajne. Tak wygląda na początku. A ten zawód jest bardzo trudny (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Zofią Jaremką i Marianem T. Kutiakiem, „Walka Młodych”, 15 września 1985).

1986

Symbolicznym wydarzeniem roku 1985 był powrót na scenę Tadeusza Nalepy, gitarzysty (nr 2), wokalisty (nr 3), kompozytora (nr 2), weterana polskiego bluesa, odkrywcy wielu talentów (odredakcyjriy komentarz „Jazz Forum” do ankiety czytelników Blues/Rock Top 85, „Jazz Forum”, styczeń-luty 1986).

Styczeń: Nalepa nagrywa płytę koncertową „Live 1986” z następującymi muzykami: Nowak, Kowalewski, Rafał Rękosiewicz — klawisze i Jarosław Szlagowski — perkusja.

Lipiec: Old Rock Meeting w sopockiej Operze Leśnej, reaktywowany Breakout w składzie: Nalepa, Kubasińska,

Skrzek, Nahorny, Kowalewski, Andrzej Nowak, Dłutowski, Surzyn.

Wrzesień: występ na festiwalu Rawa Blues, obok Nalepy — Grażyna Dramowicz — śpiew, Dłutowski, Kowalewski, Surzyn, Tomasz Szukalski — saksofon.

Październik: udział w Jazz Jamboree z zespołem, w którym znaleźli się: Dramowicz, Kowalewski, Surzyn, Artur Dutkiewicz — klawisze i Tomasz Szukalski — saksofon. Nalepa pojawia się również na estradzie tego festiwalu jako członek bluesowej grupy Szukalskiego. *Na osobliwych koniach jeździ jednak łaska warszawskiej publiczności: w środę zgotowała gorącą owację „ojcu polskiego bluesa” Tadeuszowi Nalepie, który na dobrą sprawę nie powinien był wcale występować przed B.B. Kingiem...* (Roman Kowal w recenzji Jazz Jamboree 86, „Jazz Forum”, listopad-grudzień 1986).

1987 Rok 1986 należał do „ojca polskiego bluesa”. Tadeusz Nalepa zwyciężył aż w trzech kategoriach jako muzyk roku, czołowy gitarzysta (o 1 punkt przed Andrzejem Nowakiem!) i kompozytor (komentarz „Jazz Forum” do ankiety Blues/Rock Top 86, „Jazz Forum”, styczeń-luty 1987).

— *Nigdy nie słyszałem pana grającego standardy bluesowe. — Bo nigdy mnie to specjalnie nie interesowało. Uważam, że jestem na tyle twórczy, by zaproponować blues, który — jak się okazało po latach — jest moim bluesem* (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Andrzejem Matysikiem, „Jazz Forum”, marzec-kwiecień 1987).

Marzec: występ Nalepy z towarzyszeniem grupy Dżem na koncercie Blues/Rock Top w Warszawie, początek dłuższej współpracy. *Wzruszającą kulminacją była „Modlitwa”, zaśpiewana surowo, zagrana skąpo, oszczędnie — bez zbędnych ornamentów. Mimo upływu lat utworu tego słucha się zawsze w skupieniu, a liryka Bogdana Loebła brzmi jak osobiste zwierzenie Nalepy* (Włodzimierz Kleszcz, recenzja koncertu Blues/Rock Top,

„Jazz Forum”, maj-czerwiec 1987). *Niewątpliwie, jak dotąd, największym sukcesem był występ Tadeusza Nalepy z grupą Dżem. To, co się działo przed estradą, nie miało chyba precedensu. Fani bluesa dwukrotnie padali na kolana (dosłownie), po zakończeniu zaś koncertu odśpiewali Nalepie „sto lat”. Jak brzmi ta pieśń zaśpiewana przez kilka tysięcy osób, można sobie tylko wyobrazić. Faktem jest, że wycisnęła łzy z oczu naszego czołowego bluesmana (wad, relacja z Jarocina 87, „Sztandar Młodych”, 7-9 sierpnia 1987).*

Październik: Nalepa z Dżemem wśród uczestników Jazz Jamboree.

Występ w programie telewizyjnym Hi Fi Stereo, z towarzyszeniem Piotra Barona — saksofon, Dramowicz, Kowalewskiego, Dłutowskiego i Surzyna.

1988 Sesja nagraniowa albumu „To mój blues”, w której obok Nalepy wzięli udział: Piotr Nalepa, Dramowicz, Szukalski, Rękosiewicz, Leszek Cichoński — gitara, Ondrej Konrad — harmonijka, Włodzimierz Krakus — gitara basowa, Andrzej Ryszka — perkusja.

...po prostu chodzi o to, że ponieważ Tadzio ma w ogóle sentyment do saksofonu — kiedyś grał z Włodkiem Nahornym — zaprosił mnie do nagrania płyty „Se/7 szaleńca”. Spodobąta mi się ta muzyka. Przede wszystkim podoba mi się Tadzio, jak gra na tej gitarze. Gra bardzo mało, bardzo przejrzyste i to, co trzeba, same srodki (Tomasz Szukalski w rozmowie z Krystianem Brodackim, „Jazz Forum”, maj-czerwiec 1988).

1989 *Ostatnie trzy miesiące zeszłego roku były dla Ciebie bardzo trudne. Musiałeś zerwać trasy koncertowe, zawiesić wszystkie plany. Przez trzy miesiące leżałeś w szpitalu. — Muszę się przyznać, że tym razem to, co mi się przytrafiło, zniósłem spokojnie. Trzy lata temu leżałem w szpitalu i też miałem*

poważne kłopoty ze zdrowiem. Ale wtedy miałem masę refleksji nad życiem. Teraz jakoś lżej to przeżyłem, choć wiem od lekarzy, że była to bardzo poważna sprawa. Po prostu miałem wylew... Jeżeli chodzi o koncerty, to w ogóle sytuacja na rynku jest niespecjalna. Mogę sobie pozwolić na wypoczynek aż do marca. Ale już przygotowuję materiał na kolejną płytę, którą chcę nagrać w lecie. Powoli też będę montował skład i przygotowywał się do koncertów. Bardzo tęsknię za graniem. (Tadeusz Nalepa w rozmowie z Marianem T. Kutakiem, „Sztandar Młodych”, 1 lutego 1989).

Maj: trasa koncertowa w USA, Chicago-Nowy Jork, w grupie Nalepy: Dramowicz, Piotr Nalepa, Cichoński, Ryszka, a gościnnie Włodzimierz Wander — saksofon i Michał Urbaniak — saksofon i skrzypce.

1990

Koncerty klubowe w USA, skład: Nalepa, Piotr Nalepa, Kowalewski i Surzyn.

Pan Tadeusz Nalepa jest twórcą nie tylko stylu, ale całej konwencji muzycznej (Wojtek Staszewski, recenzja albumu „To mój blues”, „Rock'n'Roll”, kwiecień 1990).

1991

Kciuk-Surzyn Band (Marek Raduli — gitara, Tomasz „Kciuk” Jaworski — gitara basowa i Surzyn) w roli zespołu akompaniującego Nalepie. Od występu na Rawa Blues — dodatkowo Lewandowski, współpraca trwa do października.

1992

W pierwszej połowie roku Nalepa występuje z duetem After Blues (Leszek Piłat — gitara basowa, perkusja, Waldemar Baranowski — gitara), wzmocnionym przez Dramowicz i Lewandowskiego.

Lipiec: impreza „Blackout-Breakout” w Operze Leśnej, obok Nalepy — Kubasińska, Piotr Nowak, Dłutowski, Hajdasz i Surzyn.

Sierpień: udział Nalepy w festiwalu sopockim w związku z otrzymaniem nagrody za całokształt dorobku artystycznego — towarzyszą mu: Dramowicz, Kowalewski, Morawski, Lewandowski. Następnie występy z Dramowicz, Lewandowskim, Andrzejem Pluszczem — gitara basowa i Surzynom.

I jeszcze coś: w grudniu Tadeusz Nalepa przechodzi udaną operację przeszczepienia nerki.

PODZIĘKOWANIA

Dla Tadeusza Nalepy — za cierpliwość.

Dla Krzysztofa Celińskiego i Wiesława Weissa —
za koleżeńskie rady.

Moje taśmy	7
Jego płyty	91
Trochę dat i cytatów . .	149

Suplement

Działalność i dyskografia Tadeusz Nalepy po 1992 r.

Od 1993 występował z formacją **Nalepa-Breakout** i z tym zespołem nagrał płytę **Jesteś w piekle**. W tym samym roku został laureatem nagrody im. Marii Jurkowskiej, przyznawanej przez Program III Polskiego Radia. 2003 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Kolejne płyty - jako **Tadeusz Nalepa** - nagrywał z różnymi składami. Ostatnią jest płyta DVD (jedyna w dyskografii Tadeusza Nalepy) z 2006 roku **60 urodziny** z zapisem koncertu, który odbył się 22 listopada 2003 roku w Rzeszowie, w Hali na Podpromiu. Płyta została także wydana w rozszerzonej edycji jako DVD+CD.

W ostatnich latach życia poważnie chorował. Między innymi ze względu na niewydolność nerek był dializowany a w 1992 miał przeszczepioną nerkę. Zmarł 4 marca 2007 w wyniku ciężkiej choroby nerek. Tadeusz Nalepa został pochowany dnia 12 marca 2007 na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

25 października 2005 r. zmarła na udar mózgu pierwsza żona Tadeusza Nalepy i zarazem wokalistka zespołu Blackout i Breakot Mira Kubasińska. Została pochowana na cmentarzu w Otwocku.

**TADEUSZ NALEPA i
IZABELA TROJANOWSKA**
- Pożegnalny cyrk
CD: Intersonus Music IS060
(1993)

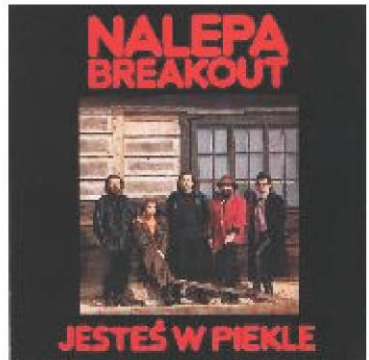
1. Nie boję się
2. Dawali ci dom
3. Nie narażaj się na śmiech
4. Pożegnalny cyrk
5. Jedzie chłopak, jedzie
6. Dźwignij się Grenado
7. Graj, nie żałuj strun
8. To mój blues
9. Musisz walczyć, musisz



Album Izabeli Trojanowskiej z udziałem Tadeusza Nalepy nagrany w r. 1982 w ciągu jednej sesji nagraniowej- ze względu na cenzurę wydany dopiero w 1993 r.

**TADEUSZ NALEPA
& BREAKOUT - Jesteś w piekle**
CD: Bogdan Studio CD B-002 (1993)

1. Wilczych praw dziś czas
2. Jesteś w piekle
3. Kiedy znowu zacznę wąpić
4. Zawsze wierny mi
5. Kiedyś ci wierzyłem
6. Znam cię życie
7. Słowa
8. Tak to ja
9. Łzą nie zyskasz nic
10. Takie jest życie

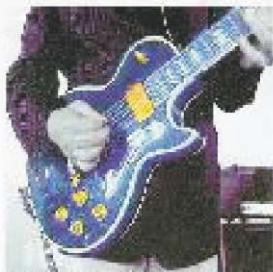


TADEUSZ NALEPA

- Najstarszy zawód świata

CD: Bogdan Studio CD B-005 (1995)

1. Byłem zły jak pies
2. Dlatego głupku jesteś sam
3. Zabawka
4. Jesteś człowiekiem
5. Najstarszy zawód świata
6. Biedak
7. Niechciane dzieci
8. Dogonić życie
9. Daj rozkoszy nocie



Muzyka i słowa: Tadeusz Nalepa

Tadeusz Nalepa: gitara, śpiew

Grażyna Dramowicz: śpiew

Piotr Nalepa: gitara

Artur Dutkiewicz: fortepian, hammond

Andrzej Pluszczyński: gitara basowa, śpiew

Marek Surzyn: perkusja

Realizacja: Winicjusz Chróst

Studio "Chróst" 1995 r.

Oktładka: Mariusz Wilczyński

Produkcja: Tadeusz Nalepa

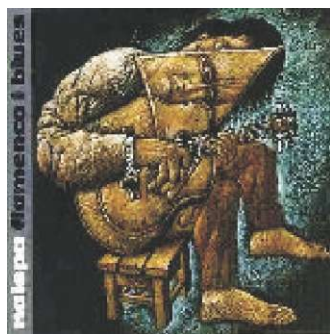
TADEUSZ NALEPA

- Flamenco i blues

CD: Mercury/PolyGram Polska:

534 048 -2 (1996)

1. Co jest co
2. Nie mieć nic
3. Nie chcę żyć
4. I co?
5. Wszystko ma swój czas
6. List do nieba
7. Skąd takie sny
8. Uroda to mgła
9. Tyrli, tyrli
10. Flamenco i blues



Muzyka i słowa: Tadeusz Nalepa

Tadeusz Nalepa - vocal, gitary, syntezator

Piotr Nalepa - gitara

Piotr Urbanek - gitara basowa

Jarosław Szlagowski - perkusja

Grażyna Dramowicz - chórki

Gościnnie:

Monika "Dzidzia" Ambroziak - chórki

Anna Frankowska - chórki

Tomek Bielecki - harmonijka ustna

Realizator dźwięku: Winicjusz Chróst

Nagrano w Studiu Sulejówek

Produkcja: Tadeusz Nalepa

Rysunek - Leszek Wiśniewski

Zdjęcia - Beata Wielgosz

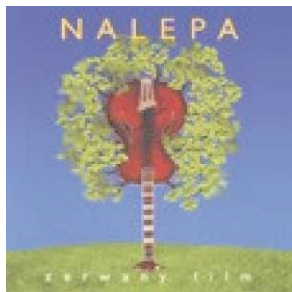
Projekt graficzny - Piotr Garlicki (GOLDFINGER Ltd)

TADEUSZ NALEPA

- Zerwany film

CD: Pomaton EMI/Scena FM 7243

520350 2 1 (1999)



Muzyka i słowa: Tadeusz Nalepa (za wyjątkiem 10)

Tadeusz Nalepa: śpiew, gitara

Grażyna Dramowicz: śpiew, chórki

Piotr Nalepa: bas, gitara

Artur Dutkiewicz: hammond

Andrzej Ryszka: perkusja

goscinnie:

Małgorzata Kręysica: chórki

Tomasz Bielecki: harmonijka

"Co mogę jeszcze dać":

Muzyka: Piotr Nalepa, Słowa: Tadeusz Nalepa

Tadeusz Nalepa: śpiew, gitara

Piotr Nalepa: gitara

Piotr Urbaneć: bas

Sławomir Piwowar: hammond

Jarosław Szlagowski: perkusja

Nagrania i mastering: Studio FM, Kraków 1999r.

Reżyser dźwięku: Leszek Wojtas

Asystent (pro tools): Piotr Krasny

Współpraca: Marcin Jacobson, Krzysztof Bielewicz, Piotr Klębukowski, pan4a

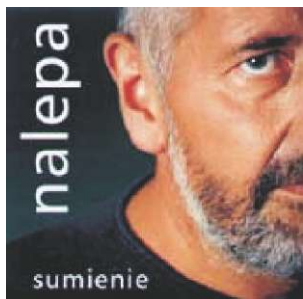
Utwór "Co mogę jeszcze dać" zrealizował we własnym studiu Winiusz Chróst, 1997r.

1. Jak od nowa żyć
2. To ten trzeci raz
3. Zerwany film
4. Co to jest życie
5. Od ciebie nie chcę nic
6. Woda nie do picia
7. ...ale wstyd
8. Coś tu się nie zgadza
9. Tak przez cały czas
10. Co mogę jeszcze dać (bonus)

TADEUSZ NALEPA

Sumienie

CD: E-media (2002)



1. Ćma (T.Nalepa, J.Skubikowski)
2. Świat nieprzenikniony (T.Nalepa, B.Olewicz)
3. Coś ważnego na dobranoc (T.Nalepa, B.Olewicz)
4. Własne miejsce (T.Nalepa,

J.Skubikowski)

5. Sumienie sprzedam (T.Nalepa,

J.SkuMkuwski)

6. Mój Nowy Jork (T.Nalepa, T.Nalepa)

7. Wiara nosi góry (T.Nalepa,

J.SkuMkuwski)

8. To niemożliwe (T.Nalepa, B.Olewicz)

9. Tego ci życzę (T.Nalepa, B.Olewicz)

10. Tydzień ma 7 dni (T.Nalepa, T.Nalepa)

T.Nalepa - gitar; vocal

Grażyna Dramowicz - vocal

Piotr Nalepa - bass, guitar

Jarosław Szlagowski - drums

Tadeusz Pękać - Hammond

Realizacja i mastering: Winiusz Chróst

Projekt okładki: Gosią Kulesza

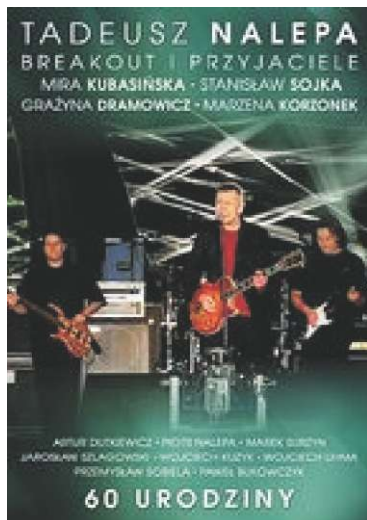
Zdjęcia: Beata Wielgosz

Producent: Tadeusz Nalepa

Nagrano w 2001 r., Sulejówek Chróst Studio

TADEUSZ NALEPA

60 urodziny



DVD

1. Tego Ci Życzę
 2. Woda Nie Do Picia
 3. To Niemożliwe
 4. Zerwany Film
 5. Dlatego Głupku Jesteś Sam
 6. Modlitwa
 7. Chcę Przytulić Cię
 8. Kiedy Byłem Małym Chłopcem
 9. Do Kogo Idziesz
 10. Zapraszamy Na Korridorę
 11. Wielki Ogień
 12. Gdybyś Kochał Hej
 13. Na Drugim Brzegu Tęczy
 14. Rzeka Dzieciństwa
 15. Pomaluj Moje Sny
 16. Pozwól Mi Być Z Tobą
 17. Ten O Tobie Film
 18. Oni Zaraz Przyjdą Tu
 19. Kiedy Byłem Małym Chłopcem
- /Bonus Video/
20. [Animowane Menu]
21. [Dyskografia]
22. [Galeria Zdjęć]
23. [Dodatki Na Pulpit]
24. [Linki]

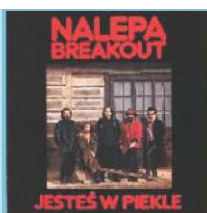
CD - Koncert W Wersji Audio

1. Zerwany Film
2. Dlatego Głupku Jesteś Sam
3. Modlitwa
4. Chcę Przytulić Cię
5. Kiedy Byłem Małym Chłopcem
6. Do Kogo Idziesz
7. Zapraszamy Na Korridorę
8. Na Drugim Brzegu Tęczy
9. Pomaluj Moje Sny
10. Pozwól Mi Być Z Tobą
11. To Niemożliwe
12. Ten O Tobie Film
13. Oni Zaraz Przyjdą Tu

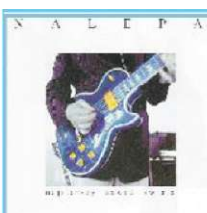
Nestor polskiego bluesa i jeden z najwybitniejszych polskich muzyków po raz pierwszy na DVD! Na płycie znalazł się doskonały, przekrojowy koncert "Rzeka dzieciństwa", zorganizowany z okazji 60-tej rocznicy urodzin artysty i zarazem 40-tej rocznicy działalności estradowej. Oba jubileusze przypadły na rok 2003, a sam koncert odbył się w Rzeszowie, mieście, w którym artysta spędził swoją młodość. Na scenie pojawiło się wielu znakomitych gości (m.in. Mira Kubasińska i Staszek Sojka). Dodatki: dyskografia, zdjęcia, i inne niespodzianki! Dolby Digital 5.1 Surround Sound. Wersja limitowana w digipacku zawiera bonusowy CD!



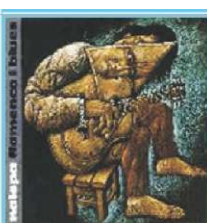
**TADEUSZ NALEPA i
IZABELA TROJANOWSKA**
Pożegnalny cyrk
1993



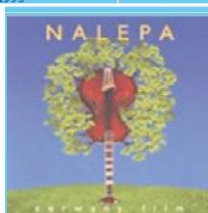
TADEUSZ NALEPA
Jesteś w piekle
1993



TADEUSZ NALEPA
Najstarszy zawod świata
1995



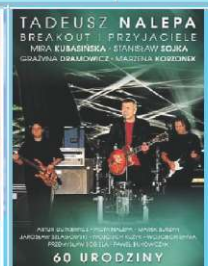
TADEUSZ NALEPA
Flamenco i blues
1996



TADEUSZ NALEPA
Zerwany film
1999

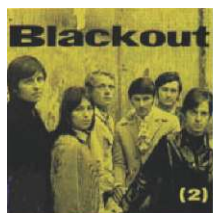


TADEUSZ NALEPA
Sumienie
2002



TADEUSZ NALEPA
BREAKOUT - PRZYJACIELE
MIRA KUBASIŃSKA - STANISŁAW SOJKA
GŁOŚNIWA DRAMATYCZNA - MAŁŻYŃKA KOZŁOWSKA
MIŁA GOSPODARZKA - PRZYJACIELKI
JANINA KUPIŃSKA - JAKUBA KUPIŃSKA
PROBLEMATYKA (CZ. I) - PAWEŁ BŁYŃCZYK
60 URODZINY

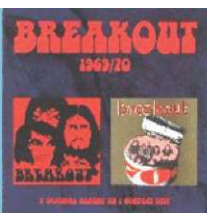
kompilacje



BLACKOUT
Blackout (2)
1994



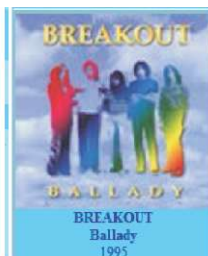
TADEUSZ NALEPA
Bluesbreakout 1971-1972
1991



BREAKOUT
Breakout 1969/70
1996

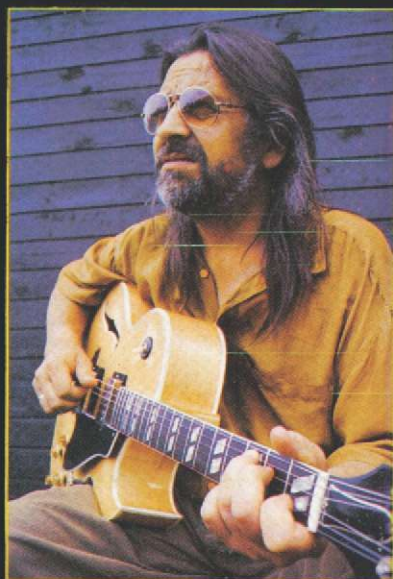


MIRA KUBASIŃSKA
Mira/Ogień
1997



BREAKOUT
Ballady
1995

BREAKOUT ABSOLUTNIE



...Jako szesnastolatek zorganizowałem kapełę. Dobra-
łem sobie pianistę, drugiego
gitarzystę... Kontrabasu chy-
ba nie było... Dla mnie naj-
ważniejsze było, że w domu
kultury zarwał się balkon. Tak
szalała publiczność na na-
szym koncercie...

...Zadzwoniłem kiedyś do
matki i słyszę od niej: „Ta-
dzu, to ty nie siedzisz w wię-
zieniu?”. Były plotki, przypy-
sywano nam różne brzydkie
rzeczy, sprawdzano nasze
garderoby, pokoje...

...Dla mnie punk rock to
dorabianie nowej teorii do

tego, co już było. Przecież chodzi o normalną muzykę rockową, może
tylko bardziej ostrą, bardziej uproszczoną...

...Nie wyobrażam sobie, abym mógł konia sprzedać. Mimo że go
kupilem...

...Ja do dziś nie czuję się żadnym bluesmanem. To czysty przypadek,
że pierwszy u nas nagrałem tę — nazwijmy — bluesową płytę...

Najdłuższy wywiad, jakiego dotąd udzielił Tadeusz Nalepa.

A ponadto prawie wszystko o wszystkich jego płytach: i tych z grupą
Breakout, i tych późniejszych. Napisane jak najbardziej obiektywnie
i jak najbardziej subiektywnie.