

 <https://orcid.org/0000-0002-5102-5182>

Andrzej Dorobek

Akademia Mazowiecka w Płocku  
e-mail: adorobek879@gmail.com

## NIE TYLKO FOLKOWA OSOBNOŚĆ BERTA JANSCHA

Bert Jansch's uniqueness: not only in the folk sense

**Abstract:** In this text, we attempt, probably for the first time in Poland, at the synthetic presentation of the artistic achievements and not only creative personality of Bert Jansch, sometimes referred to as “British Dylan” and highly appreciated by fellow folk musicians as well as by genuine rock stars, such as Jimmy Page or Neil Young. Jansch’s career as a truly unique folk singer/guitar player/composer/lyric writer shall be discussed here in a wider analytical perspective, with vital references to the history of the British and American folk movement as well as, first of all, to the career of his transatlantic “counterpart”. Jansch’s inability to comfortably fit into any folk or folk-rock stereotypes with respect to music, lyrics or media personality shall also be stressed, in the same comparative context.

**Keywords:** folk, folk rock, blues, bohemia, uniqueness, trans-genre approach

*Pamięci mojego Najdroższego Brata*

### I. Amerykańsko-brytyjskie zbieżności folkowe

W burzliwych w sensie politycznym, jak również artystycznie płodnych latach 60. XX wieku muzyka folkowa w odmianie amerykańskiej miała iście międzynarodowe oddziaływanie. Stany Zjednoczone były wszak główną światową sceną młodzieżowej kontrkultury – nie do końca ściśle utożsamianej czasem z tzw. rewolucją psychodeliczną czy też hipisowską – w istotnej mierze na skutek uważanej za niesprawiedliwą wojny w Wietnamie i związanego z nią poboru wojskowego. Stąd też pieśni socjopolitycznego protestu, rozbrzmiewające w nowojorskich klubach artystycznych, jak Gaslight, Gerdes Folk City czy Club Mount Auburn 47, z główną gwiazdą wokalną

w osobie Joan Baez, szybko zyskały międzynarodowy rezonans. Docierały bowiem nie tylko do ogarniętego sytuacjonistyczną gorączką Paryża czy do Amsterdamu, gdzie powstał pokrewny ideologicznie Ruch Provo, ale też za żelazną kurtynę: patrz polskojęzyczna wersja słynnej Dylanowskiej pieśni *Blowin' in the Wind*, wykonywana przez Marylę Rodowicz, późniejszą gwiazdę peerelowskiej estrady.

W porównaniu z amerykańskim brytyjski ruch folkowy lat 60. mógłby zrazu jawić się trochę zaściankowo, nie miał bowiem ani tak intrygującego kontekstu socjopolitycznego jak jego transatlantycki „powinowaty”, ani gwiazd na miarę Dylana czy Baez, ani wreszcie platformy promocyjnej o międzynarodowym prestiżu w postaci festiwalu w Newport w stanie Rhode Island. W klubach w rodzaju edynburskiego Howff występowali artyści znani głównie na gruncie lokalnym, jak Archie Fisher, Wizz Jones czy Len Partridge, wykonując głównie tradycyjny repertuar balladowy bądź bluesowy, bez wyraźnych nut socjopolitycznego protestu.

Trzeba jednak pamiętać, że między amerykańskim a brytyjskim środowiskiem folkowym już w tych pionierskich czasach zachodził proces swoistej osmozy. Jak syntetycznie ujął to Billy Connolly, znany komik, a także partner słynnego później Gerry'ego Rafferty'ego w folk-rockowym duecie Humblebums: „W latach 60. wielu amerykańskich muzyków przyjeżdżało do Londynu, a także wielu Anglików i Szkotów z kręgu folkowego jeździło do USA [...] Muzycy amerykańscy podpatrywali styl gry Brytyjczyków, a nawet podkradali im tematy”<sup>1</sup>. Wspomniany już Partridge np. twierdzi, że wydatnie pomógł amerykańskiemu muzykowi folkowemu Billy'emu Robertsonowi skomponować w edynburskiej kafejce temat folkowy *Hey Joe*, rozśląwiony później, w stylu rockowym, przez Jimiego Hendrixa<sup>2</sup>. Tytułowy bohater niniejszego szkicu wyjawia natomiast, że Dylan – na początku kariery nierzadko goszczący w Londynie, np. w znanym wówczas klubie Troubadour – zaczerpnął niemało tematów, przede wszystkim *Masters of War*, od znanego brytyjskiego folkowca, gitarzysty Martina Carthy'ego<sup>3</sup>. Od tegoż Carthy'ego Paul Simon, znacznie bardziej znany amerykański reprezentant tego gatunku muzyki popularnej, zapożyczył też jeden z największych przebojów wylansowanych później w duecie z Artem Garfunkelem, czyli *Scarborough Fair*<sup>4</sup>, udzielając się na brytyjskiej scenie folkowej do 1968 roku, także jako producent nagranych<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Acoustic Routes*, 2013, reż. J. Leman, 01:03:51–04:12; wszystkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych podaję we własnym przekładzie – jeśli nie zaznaczono inaczej.

<sup>2</sup> Zob. <https://www.edinburghnews.scotsman.com> (dostęp: 10.02.2022).

<sup>3</sup> Zob. *Acoustic Routes*, op. cit., 01:05:10–28.

<sup>4</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, Bloomsbury Publishing, London–New Delhi–New York–Sydney 2006, s. 172; informacja ta wymaga doprecyzowania o tyle, że jest to tradycyjna angielska ballada autorstwa Marka Andersona; jej melodia była też wykorzystana przez innych dwudziestowiecznych muzyków.

<sup>5</sup> W tym charakterze miał on istotny udział w nagraniu jednej z najbardziej legendarnych płyt folkowych Albionu lat 60., czyli *Jackson C. Frank* (1965), jedyne albumu J.C. Franka; *Blues Run the*

Inną istotną cechą wspólną obu środowisk folkowych był znamieny kontrast interesów i wartości między starszym a młodszym pokoleniem muzyków. Seniorzy w obu wypadkach reprezentowali marksistowski rygorizm ideologiczny, wyrażający się w propagowaniu walki klas jako jedynej drogi do socjalistycznego raję, jak również niejaką powściągliwość w kwestiach obyczajowych: patrz Pete Seeger w USA i Ewan MacColl w Wielkiej Brytanii. Juniorów natomiast znacznie bardziej pociągał radykalny hedonizm, propagowany przez Jacka Kerouaca w takich powieściach jak *W drodze* (1957) czy *Włóczędzy Dharmy* (1958). Stąd też Dylan przyznawał po latach, że jako student, miast uczęszczać na zajęcia, zaczytywał się w owych powieściach, czując więz z ich nienasyconymi duchowo bohaterami<sup>6</sup>. U Berta Janscha ów anarchiczny nonkonformizm rezonuje poniekąd w *Strolling Down the Highway* z debiutanckiego albumu, gdzie podmiot śpiewający/autor oznajmia, że właśnie włóczy się po szosie, bo tak mu się podoba<sup>7</sup>.

Kolejny paralelizm między renomowanymi gośćmi z USA a brytyjskimi autochtonami mógł wynikać z dążenia do swoistego dowartościowywania tych drugich, choć, jak czas miał pokazać, przynajmniej w jednym wypadku ambicje te były zasadne, a także godne poważniejszej, wielostronnej refleksji. Idzie tu o uwagę Martina Carthy'ego, iż Jansch to rywal Dylana<sup>8</sup>.

Stwierdzenie to można traktować z rezerwą, zważywszy na nieporównywalność obu artystów w sensie renomy i prestiżu w skali globalnej. Zastanawiająca w tym kontekście wydaje się jednak uwaga Richarda Royalla „Ducka” Bakera IV, amerykańskiego gitarzysty akustycznego, od Dylana (rocznik 1941) i Janscha (rocznik 1943) młodszego, odpowiednio, o lat osiem i sześć. Otóż Baker – muzyk wszechstronny i kompetentny, grający m.in. w stylu folk, blues, jazz, a nawet gospel – mówiąc o wydanej w USA przez prestiżową Vanguard Records antologii nagrań Janscha, obejmującej głównie utwory z debiutanckiego albumu, autorytatywnie oznajmił, że ich wpływ na gitarzystów z jego kraju i jego pokolenia był większy niż wpływ jakichkolwiek gitarzystów amerykańskich z generacji autora tych nagrań<sup>9</sup>.

W świetle tych uwag bohater nasz jawiłby się jako twórca i wykonawca ceniony głównie przez kolegów po muzycznym fachu, czego nie dałoby się powiedzieć o Dylanie, bez trudu wypełniającym ogromne sale w rodzaju Royal Albert Hall. Nie jest to, jak zobaczymy niebawem, cała prawda o artyście, który już po wydaniu pierwszego albumu zyskał rozgłos i uznanie także wśród przeciętnych słuchaczy. W zasadniczej

---

*Game*, najslawniejszy bodaj utwór z tego mało znanego wydawnictwa, trafił zresztą do repertuaru wspomnianego właśnie duetu.

<sup>6</sup> Zob. *Bez stałego adresu: Bob Dylan (No Direction Home: Bob Dylan, 2005, reż. M. Scorsese)*, dysk 1, 0:19:31–35.

<sup>7</sup> W. Jones, kolega Janscha z pionierskich czasów brytyjskiego folku, wyraża się tu bardziej precyzyjnie, porównując swe wyjazdy do Paryża, aby grać tam na ulicach, do eskapad bohaterów *W drodze*: zob. *Acoustic Routes*, op. cit., 0:54:10–17.

<sup>8</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 169.

<sup>9</sup> Zob. *Acoustic Routes*, op. cit., 0:56:21–33.

części niniejszego wywodu spróbujemy zatem uchwycić węzłowe momenty jego ewolucji twórczej w perspektywie porównawczej względem autora *Blowin' in the Wind*, wykazując przy tym oryginalność i osobność Berta Janscha. Owa osobność dotyczyła poniekąd także jego rodowodu i kolei żywota – był to bowiem syn emigrantów z Niemiec, pochodzenia najprawdopodobniej semickiego, urodzony w Glasgow i wychowany w Edynburgu, a przez swą karierę muzyczną związany głównie z Londynem. Karierę artysty tyleż folkowego, co prawdziwie transgranicznego.

Przez transgraniczność czy też transgatunkowość rozumiemy tutaj – w ślad za autorem tych pojęć, Wolfgangiem Welschem, niemieckim teoretykiem postmodernizmu, znanym też jako autor ściśle z nimi powiązanej koncepcji transkulturowości<sup>10</sup> – umiejętność poruszania się na pograniczach stylów/tudziej gatunków muzycznych i syntetyzowania ich wybranych elementów w oryginalne i nieoczekiwane całości. Procedurę tę można też określić, nadal podążając tropem Welscha, jako synkretyzm albo też hybrydyzację owych stylów/gatunków, oznaczającą w istocie kreowanie nowych, nierzadko odkrywczych propozycji muzycznych czy, jak w wypadku naszego bohatera, głównie muzyczno-tekstowych. Owa hybrydyzacja okazała się naczelną cechą sztuki rockowej doby psychodeliczno-progresywnego przełomu późnych lat 60. – nie ominęła też najbardziej kreatywnych i oryginalnych folkowców owego czasu. Należał do nich oczywiście Bob Dylan: już w 1965 i 1966 roku, na szeroko znanych albumach *Highway 61 Revisited* i *Blonde on Blonde*, śmiało odchodzący od akustycznego folku ku blues- czy nawet acid rockowi. Należał też, jak zobaczymy dalej, bohater niniejszych rozważań: nieporównanie słabiej nagłośniony medialnie.

## II. Artysta osobny

### 1. „Sam sobie sterem...”

„Miałem dziewiętnaście lat, kiedy nagrałem swój pierwszy album [...] i sprzedałem go Transatlantic Records za sto funtów [...] Nagrania dokonałem w kuchni Billa Leadera na magnetofonie Revox. Nagrałem w ten sposób kilka płyt”<sup>11</sup> – wspomina Jansch. Dodać trzeba, że Leader to jego pierwszy producent i akustyk, a Transatlantic Records – firma szczególnie zasłużona dla promocji angielskiego oraz amerykańskiego folku w latach 60. Warto też nadmienić, że jedynym instrumentem wykorzystanym podczas tej niecodziennej sesji była pożyczona gitara akustyczna, rejestracji dokonano zaś za pomocą sprzętu używanego do nagrań terenowych<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* [w:] M. Featherstone, S. Lash (red.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London 1999, s. 194–213.

<sup>11</sup> Acoustic Routes, op. cit., 06:14–34.

<sup>12</sup> Zob. B. Wasserzieher, komentarz do reedycji na CD albumu *Thirteen Down* Bert Jansch Conundrum, brak numeracji stron.

Mimo iście kuriozalnych warunków realizacji album ów, zatytułowany *Bert Jansch* i wydany w 1965 roku, okazał się zdumiewająco dojrzały, a ponadto świetnie trafił w swój czas – nastoletni artysta objawił tu bowiem nieoczekiwaną zdolność przenikliwej obserwacji rzeczywistości. Za barwną fasadą „rozbujanego Londynu” – z idylli beatlemanii wkraczającego w niebezpieczny okres kontrkulturowych, psychodelicznie czy narkotykowo inspirowanych przygód – potrafił dostrzec bowiem ludzkie dramaty, jak rozpad więzi rodzinnej (*Running from Home*) czy przedwczesną śmierć w następstwie owych przygód (*Needle of Death*, zainspirowany tragicznym losem przyjaciela-heroinisty Bucka Polleya<sup>13</sup>). O gitarowej biegłości debiutanta świadczył natomiast instrumentalny utwór *Angie*, dla adeptów tego instrumentu będący próbierzem jego sprawności technicznej, a na tej płycie zamieszczony jako hołd wobec Daveya Grahama, autora tego tematu i jednego z najciekawszych brytyjskich gitarzystów folkowych<sup>14</sup>.

Trzeba też zaznaczyć, że ten imponujący debiut fonograficzny naszego bohatera wywołał zachwyt w kręgach elity rockowej. Jimmy Page skomponował np. *Black Mountain Side* na słynny debiutancki longplay Led Zeppelin na podstawie dokonanego przez Janscha opracowania tradycyjnego tematu folkowego *Black Water Side*, zamieszczonego na *Jack Orion* (1966), jego trzecim albumie. Co więcej, ów słynny wirtuoz gitary elektrycznej oświadczył: „Miałem w życiu okres absolutnej fascynacji Bertem Janschem. Kiedy usłyszałem jego pierwszy album, nie mogłem uwierzyć własnym uszom: tak bardzo wyprzedzał on wszystko, co robili wówczas inni muzycy”<sup>15</sup>. Neil Young wyznał natomiast, że ciągle słuchał tej płyty w swej sypialni w Toronto<sup>16</sup>.

Wspomniany wyżej *Jack Orion* aż takiego entuzjazmu nie wzbudził, okazał się jednak ciekawą próbą rozszerzenia typowej gitarowo-wokalnej faktury folkowej o drugą gitarę, poniekąd improwizującą – co dało zresztą początek długoletniej współpracy Janscha z Johnem Renbournem, zdradzającym inklinacje jazzowe<sup>17</sup>. W tym kontekście propozycją wręcz zaskakującą okazał się eklektyczny album solowy *Nicola* (1967), gdzie aranżację rozszerzono o instrumenty dęte oraz sekcję smyczkową pod kierownictwem Davida Palmera, znanego z późniejszej współpracy z Jethro Tull. Muzyka Janscha miejscami zyskała przez to nieoczekiwany wymiar klasycyzujący, dla którego adekwatnym określeniem wydawałoby się *folk baroque*<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Taką pisownię podaje C. Harper w *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, najbardziej wyczerpującej i zapewne najbardziej wiarygodnej pozycji w niniejszej bibliografii; w niektórych innych źródłach pojawia się pisownia „Polly” (zob. choćby B. Wasserzieher, op. cit.).

<sup>14</sup> Zob. zwłaszcza album *Folk, Blues & Beyond* (1965); warto też pamiętać, że Janschową aranżację tego tematu rok później zapożyczył Paul Simon na znacznie szerzej znanym, nagrany z Garfunklelem *Sounds of Silence* (zob. B. Wasserzieher, op. cit.).

<sup>15</sup> C. Harper, komentarz do reedycji na CD *Bert Jansch/Jack Orion*, s. 2.

<sup>16</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 317.

<sup>17</sup> Por. także ich pierwszy wspólny album *Bert and John*, wydany niemal równocześnie.

<sup>18</sup> Termin ukuty przez K. Dallasa, dziennikarza „Melody Maker”, w sensie nieco odmiennym – oznaczał bowiem połączenie typowego dla amerykańskiego folku „grania akordami” z linearną artykulacją gitarzystów jazzowych, zwaną *fingerstyle* (zob. C. Harper, komentarz do *Bert Jansch/Jack Orion*, s. 5).

Rozszerzony skład wykonawczy wystąpił także na *Birthday Blues* (1968), gdzie muzyk objawił się w kolejnym nieoczekiwanym wcieleniu, tym razem bliższym rhythm and bluesa. Towarzyszili mu bowiem m.in. australijski saksofonista Ray Warleigh – potem np. w The Charlie Watts Orchestra – oraz dawna sekcja rytmiczna Blues Incorporated Alexisa Kornera, czyli kontrabasista Danny Thompson i perkusista Terry Cox, już niebawem partnerzy Janscha w zespole Pentangle. Współpracował też później z innymi składami po części elektrycznymi, obejmującymi np. Roda Clementsa, basistę folk-rock-popowego Lindisfarne, czy Picka Withersa, przyszłego perkusistę Dire Straits, rockowej rewelacji późnych lat 70. (zob. album *A Rare Conundrum* [1977], generalnie utrzymany w stylu refleksyjnego, dość wyrafinowanego melodycznie folk rocka). Grywał także z muzykami z kręgu country-rockowego, jak gitarzysta Michael Nesmith (wcześniej w... pop-beatowym The Monkees), Red Rhodes, wirtuoz pedałowej gitary stalowej, czy Jesse Ed Davis, mistrz gitarowej techniki *slide* (zob. album *L.A. Turnaround* [1974], przez publicystę „Melody Maker” określony jako „prawie doskonały”<sup>19</sup> – może dlatego że zawierał bogatszą brzmieniowo i fakturalnie, choć znacznie złagodzoną i w sumie mniej przekonującą wersję *Needle of Death*).

Warto też zaznaczyć, że na tej płycie bodaj po raz pierwszy Jansch podjął aktualną tematykę polityczną – w zabarwionym bluesowo *Open Up the Watergate (Let the Sunshine In)*, zawierającym krytykę mactwa administracji Richarda Nixona, w której mroczny świat trzeba „wpuścić trochę słońca”, jak głosi druga część tytułu, zaczerpnięta oczywiście ze słynnego musicalu *Hair*. Tak wyraźne aluzje polityczne były jednak u Janscha rzadkością, kiedy bowiem decydował się zabrać głos w istotnych sprawach publicznych, zwracał uwagę raczej na aktualne problemy ekologiczne, jak skutki eksploatacji złóż ropy naftowej na Morzu Północnym w *Lost and Gone* z nagranych w USA *Santa Barbara Honeymoon* (1975), albo na kwestie opieki społecznej. Niedostatek owej opieki wobec osób niepełnosprawnych artysta wymownie sygnalizuje w *Walk Quietly By* z *When the Circus Comes to Town* (1995), przez przywoływanego tu regularnie znawcę jego biografii i twórczości uważane za jedno z największych arcydzieł z lat 60.<sup>20</sup> Bo też, w ślad za wcześniejszymi o trzy dekady *Running from Home* czy *Needle of Death*, wyraźnie dostrzegalne jest tu życzliwe zainteresowanie losem „biednych ludzi” – jak uogólniłby tę kwestię jeden z największych pisarzy rosyjskich.

Album ten – w odróżnieniu od chociażby *Santa Barbara Honeymoon*, gdzie w *Dance Lady Dance* rozbrzmiewa zespół dixielandowy – generalnie jest przykładem płodnego artystycznie nawiązania do *stricte* solowej formuły pamiętnego debiutu. Artysta w ciągu dość długiej kariery nierzadko do niej powracał – z najlepszym, być może, efektem na *Rosemary Lane* (1971), który przywoływany biograf postrzega

<sup>19</sup> M. Houghton, komentarz do reedycji na CD *L.A. Turnaround*, brak numeracji stron.

<sup>20</sup> Zob. C. Harper, komentarz do czterodyskowej edycji *Bert Jansch: Living in the Shadows* (2016), syntetycznie podsumowującej okres swoistego renesansu Janscha w latach 90.; brak numeracji stron.



jako najwybitniejsze dzieło swego bohatera, bogate w niebanalne faktury gitarowe i ważne treści, jak mroczny obraz ówczesnej rzeczywistości USA w *Nobody's Bar*<sup>21</sup>. We wcześniejszym kontekście *Birthday Blues* czy *Nicola* rzeczona płyta okazuje się też kolejnym, bardziej dobitnym potwierdzeniem transgranicznego bądź też transgatunkowego charakteru poczynań Janscha jako artysty folkowego, otwartego na inspiracje z obszaru bluesa, rhythm and bluesa czy nawet muzyki klasycznej (zob. *Lady Nancy* albo *Sarabanda*, stylizowane w duchu barokowym). Charakteru, który najpełniej ujawnił się we wspomnianej już grupie Pentangle.

## 2. Jeden z pięciorga?

Zespół ten, w którym obok Janscha i wspomnianych już Thompsona, Coxa i Renbourn występowała jeszcze wokalistka Jacqui McShee, okazał się pionierem folkowo-bluesowo-jazzowo-klasycznej fuzji, sięgając zarówno po dwunastotaktowe standardy, jak i tradycyjne pieśni folkowe albo tematy ze skarbcza renesansowej czy barokowej muzyki angielskiej. Przetwarzał je z istic jazzową swadą improwizacyjną<sup>22</sup>, a także z dobrym skutkiem medialnym, a także komercyjnym. Dla naszego bohatera, do tej pory występującego w kameralnych przybytkach w rodzaju kultowego dla folkowców londyńskiego Les Cousins, oznaczało to przełom, ponieważ od tej pory otwierały się przed nim wielkie sale koncertowe w rodzaju nowojorskiej Carnegie Hall czy londyńskiej Royal Festival Hall oraz prestiżowe festiwale w Newport czy na brytyjskiej wyspie Wight (ten drugi o skali wręcz masowej), gdzie, jako solista, najprawdopodobniej nie miałby wstępu. Trzeba zresztą pamiętać, że, jakkolwiek najszcześliwszy artystycznie i prestiżowo okres działalności „Pięcioręta” zakończył się jego rozpadem w 1972 roku, zespół reaktywował się dekadę później (pięć premierowych albumów od 1984 do 1993 roku), by, z przerwami, funkcjonować do dziś. Fakt, iż Janscha od 5 października 2011 roku, kiedy to opuścił nas na zawsze, w Pentangle’u już nie ma, nie zmienia faktu, że współpraca z tą grupą, głównie w ciągu pierwszych czterech lat, miała istotne znaczenie dla jego ewolucji. Wiele wskazuje bowiem, że jako artysta transgatunkowy (transgraniczny), traktujący folk raczej jako punkt wyjścia niż dojścia, dojrzał on i okrzepł właśnie w Pentangle’u. Wystarczy porównać jego debiutancki album z *Rare Conundrum* albo nawet z *Rosemary Lane*.

Był też jednak kimś więcej niż „jednym z pięciorga”: emblematiczną postacią pośród wspomnianych na początku brytyjskich „juniorów” folkowych lat 60., czyli swoistej bohemy, zasadniczo wolnej od doraźnych uwikłań ideologicznych. O wiarygodności Janscha z punktu widzenia owej bohemy świadczyła nie tylko jego twórczość – jak już zauważyliśmy generalnie pozbawiona konkretnych odniesień socjopolitycznych – ale i styl życia, w którym dużą rolę odgrywał długoletni nałóg

<sup>21</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 225.

<sup>22</sup> Zob. klasyczne albumy *Basket of Light* (1969) czy podwójny, w połowie koncertowy *Sweet Child* (1968).

alkoholowy. Już w 1965 roku, grając z Renbournem w barze kawowym Bunjies, jednym z głównych londyńskich przybytków folkowej cyganerii, bywał tak zamroczony, że kilkakrotnie spadał ze stołka<sup>23</sup>. Wiele lat później Heather *de domo* Sewell, pierwsza żona Janscha, powracając pamięcią do czasów ich związku, wyznała: „Jego alkoholizm w znacznej mierze przyczynił się do naszego rozstania. Nie był gotów, by odstawić alkohol”<sup>24</sup>.

W tym kontekście bardzo wymowny okazuje się udział muzyka w sesji nagraniowej poświęconej pamięci Woody’ego Guthriego, kanonicznej postaci amerykańskiego folklu – obok m.in. Dicka Gaughana i Raba Noakesa, luminarzy szkockiej sceny folkowej. Jak wynika z zachowanych nagrań, wydanych na albumie *Woody Lives* w lutym 1988 roku, Jansch – wtedy akurat na etapie regularnego przesiadywania w pubach – wykonał szeroko znany, radosny hymn Guthriego *This Land Is Your Land* bez mała jak lamentację, wyrażającą dekadencje znużenie tym światem<sup>25</sup>. Bo też zawsze był to artysta w pewnej mierze nieprzewidywalny i, oczywiście, osobny.

### III. Brytyjski Dylan?

Przywoływany tu wielokrotnie Colin Harper, najważniejszy bodaj biograf Berta Janscha, stwierdził, że na skali popularności od 1 do 10 punktów w szerokich kręgach słuchaczy sytuowałby się on na poziomie –12, choć krytycy po obu stronach Atlantyku umieścili go na prestiżowej liście brytyjskiego magazynu „Mojo” w sąsiedztwie największych wirtuozów gitary akustycznej wszech czasów, zaraz po epokowo ważnym bluesmanie Robercie Johnsonie<sup>26</sup>. Neil Young i Jimmy Page dostrzegli w nim wręcz, pośród tychże wirtuozów, wielkość na miarę Hendrixa<sup>27</sup>; ten pierwszy twierdził nawet, że właśnie dzięki Janschowi zaczął grać na gitarze<sup>28</sup>. Co więcej, renomowany folkowiec Donovan złożył mu hołd w utworze *Bert’s Blues* na popularnym albumie *Sunshine Superman* (1966)<sup>29</sup>.

Należy podkreślić, że z podobną rewerencją odnosili się doń renomowani muzycy folkowi młodszych pokoleń, jak Brytyjka Beth Orton czy Amerykanin Devendra Banhart, dla których był jednym z najważniejszych punktów odniesienia w kwestii stylu czy inspiracji<sup>30</sup>. Oboje wystąpili zresztą na płycie *Black Swan* (2006), nagrałej przez Janscha dla prestiżowej wytwórni niezależnej Drag City. Reprezentujący generację postpunkową Johnny Marr, znany głównie jako gitarzysta brytyjskiego

<sup>23</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 167–168.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 277.

<sup>26</sup> Zob. B. Wasserzieher, op. cit.

<sup>27</sup> Zob. C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 214.

<sup>28</sup> Zob. B. Wasserzieher, op. cit.

<sup>29</sup> Jansch zrewanżował się gościnnym występem na *The Hurdy Gurdy Man* (1968), innym popularnym albumie Donovana.

<sup>30</sup> Zob. P. Paphides, [posłowie do:] C. Harper, *Dazzling Stranger...*, op. cit., s. 315.



The Smiths, oznajmił natomiast, że bohater nasz „całkowicie zrewolucjonizował sztukę gry na gitarze i wyznaczył w tej mierze pułap do dziś niepodwyższony. Bez Berta Janscha ewolucja muzyki rockowej w latach 60. i 70. wyglądałaby całkiem odmiennie”<sup>31</sup>.

Wydawałoby się zatem, że istnieją wszelkie powody, aby, jak zaznaczyliśmy na początku, uznać Janscha za godnego rywala Dylana – zwłaszcza że dokładne porównanie ich karier ujawnia pewne zbieżności. Obaj zaczęli przecież jako folkowi „trubadurzy”, po kilku latach decydując się na zwrot ku folk rockowi przez dodanie sekcji rytmicznej oraz instrumentów elektrycznych: Dylan na swym piątym albumie *Bringing It All Back Home* (1965), Jansch, jak już zauważyliśmy, również na piątym albumie *Birthday Blues* trzy lata później. Obaj rozszerzali też folk-rockową formułę aranżacyjną przez wykorzystanie instrumentów dętych czy nieco podobnie brzmiącego zespołu dixielandowego: Dylan w *Rainy Day Women #12 & 35*, Jansch we wspomnianym już *Dance Lady Dance*. Obaj chętnie występowali z muzykami rockowymi z młodszych roczników: Dylan choćby z gitarzystą Markiem Knopflerem, liderem Dire Straits, Jansch m.in. ze wspomnianym już pierwszym perkusistą tej grupy czy z Bernardem Butlerem, pianistą Suede, inspirującym się poniekąd... Davidem Bowiem z okresu glamrockowego. Obaj wreszcie – co szczególnie istotne dla całościowej oceny ich znaczenia i dokonań – należą do muzyków transgatunkowych czy też transgranicznych, albowiem w najwybitniejszych i najbardziej doniosłych utworach traktowali folk głównie jako punkt wyjścia.

Zaznaczają się tu też jednak istotne różnice. Pierwsza, może najbardziej zasadnicza, wynika z innych osobowości – zważywszy, że Jansch nie miał w sobie nic zgoła z „przebojowca”, jakim, wedle amerykańskiego dziennikarza Nata Hentoffa, zawsze był Dylan<sup>32</sup>. Najgłośniejszy amerykański bard folkowego czy wręcz pokoleniowego protestu lat 60. tak wytrwale bowiem „łgał, pchał się w górę i przybierał różne wcielenia, że bardzo możliwe, iż nie wie już, kim, u diabła, jest naprawdę”<sup>33</sup>, nie mówiąc już o podkradaniu co ciekawszych pomysłów kolegom po fachu, jak w wypadku Dave’a Van Ronka i jego opracowania tematu *House of the Rising Sun*. Mniemany brytyjski odpowiednik owego barda, raczej skromny i w związku z tym wolny od karierowiczowskich ambicji, nigdy by sobie na podobne praktyki nie pozwolił – o muzykach, którym to i owo zawdzięczał, wyrażał się natomiast z uznaniem i prawdziwą rewerencją. Świadczą o tym najlepiej jego uwagi na temat słynnego bluesmana Waltera Browna „Browniego” McGhee, którego postrzegał jako główne ogniwo

<sup>31</sup> J. Marr, [przedmowa do:] C. Harper, *Dazzling Stranger*, op. cit., brak numeracji stron.

<sup>32</sup> Zob. R. Sukenick, *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 151.

<sup>33</sup> Ibidem.

folk-bluesowej<sup>34</sup> tradycji. Sam czuł się jej integralną częścią i żywił obawy, że po odejściu jego pokolenia może ona zaniknąć<sup>35</sup>.

Inna istotna rozbieżność między Dylanem a Janschem wynika z ich odmiennej tożsamości folkowej. Pierwszy zaistniał wszak na rynku muzycznym czy wręcz medialnym jako roznamiętniony politycznie wykonawca pieśni obywatelskiego protestu<sup>36</sup>, podczas gdy drugi w podobne tony uderzał tylko sporadycznie, jak we wspomnianym wcześniej *Open Up the Watergate (Let the Sunshine In)*. Był bowiem przede wszystkim, jak zdążyliśmy już zaznaczyć, trubadurem zwykłych ludzkich spraw, a po trosze także piewą „skrzywdzonych i poniżonych”, ponieważ w rozumieniu Dostojewskiego czy Gogola.

Zasadniczo odmienna wydaje się, na koniec, ich tożsamość jako gitarzystów folkowych. Dylan przez ponad sześć dekad kariery muzycznej ograniczał się właściwie do akordowego akompaniowania swym produkcjom wokalnemu, nie przejawiając w materii gitarowej jakichkolwiek ambicji wirtuozowskich. Jansch, regularnie łącząc technikę akordową z bardziej wyrafinowaną i *de facto* częściej stosowaną palcową (*fingerstyle*) na wspomnianej zasadzie *folk baroque*, był natomiast prawdziwym maestro tego instrumentu. Najdobitniej świadczy o tym niezbyt szeroko znany album *Avocet* (1978), zawierający dłuższe formy instrumentalne z obszernymi improwizowanymi partiami gitary. Zdarzyło mu się nawet wystąpić w zaszczytnym towarzystwie Johna Williama, jednego z najbardziej renomowanych wykonawców klasycznego repertuaru gitarowego, w telewizyjnym programie BBC *The Russell Harty Show*. Zarazem jednak – podkreślmy raz jeszcze na koniec – bezwzględnie należy pamiętać o tym, iż zarówno jeden, jak i drugi na swój sposób odbiegał od folkowych czy folk-rockowych stereotypów w sensie stylu muzycznego bądź też medialnych mechanizmów kariery, niejednokrotnie narażając się na krytykę ze strony rzeczników środowiskowej ortodoksji.

Bert Jansch. Od dłuższego czasu nieobecny fizycznie wśród nas, choć w sensie inspiracji artystycznej czy też duchowej będący krynicą zaiste niewyczerpaną. Artysta prawdziwie osobny – nie tylko w sensie folkowym.

## Bibliografia

*Acoustic Routes* (2013, reż. J. Leman).

*Bez stałego adresu: Bob Dylan (No Direction Home: Bob Dylan, 2005, reż. M. Scorsese).*

Harper C., *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, Bloomsbury Publishing, London–New Delhi,–New York–Sydney 2006.

<sup>34</sup> Jak McGhee i jego partner Sonny Terry określali swój styl muzyczny, w obrębie czarnego bluesa szczególnie o tyle, że doceniani głównie przez białą publiczność; z wokalistą i harmonijkarzem Terryem grywał wszak wspomniany w niniejszym wywodzie Woody Guthrie.

<sup>35</sup> *Acoustic Routes*, op. cit., 01:31:20–54.

<sup>36</sup> Choć, idąc śladem rozumowania Hentoffa, i tu można się dopatrywać komercyjnej kalkulacji, jako że w czasach debiutu Dylana podobny repertuar był w modzie.

- Harper C., *Bert Jansch: Living in the Shadows*, komentarz do zbiorowej reedycji na CD albumów *The Ornament Tree*, *When the Circus Comes to Town*, *Toy Balloon* i *Picking Up The Leaves*, Earth Records 2016, brak numeracji stron.
- Harper C., komentarz do reedycji na CD albumów *Bert Jansch* i *Jack Orion*, Transatlantic/Demon Records 1993, s. 2–12.
- Houghton M., komentarz do reedycji na CD albumu *L.A. Turnaround*, Virgin Records 2009, brak numeracji stron.
- Marr J., [przedmowa do:] C. Harper, *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, Bloomsbury Publishing, London–New Delhi–New York–Sydney 2006, brak numeracji stron.
- Paphides P., [posłowie do:] C. Harper, *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, Bloomsbury Publishing, London–New Delhi–New York–Sydney 2006, s. 315–318.
- Partridge L., <https://www.edinburghnews.scotsman.com> (dostęp: 2.03.2022).
- Sukenick R., *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Wasserzieher B., komentarz do reedycji na CD albumu Bert Jansch *Conundrum*, *Thirteen Down*, Kicking Mule 1998, brak tytułu i numeracji stron.
- Welsch W., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* [w:] M. Featherstone, S. Lash (red.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London 1999, s. 194–213.